

1156236
425

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉLABORATION D'UNE APPROCHE FUSIONNANT PICTURALITÉ ET TEXTUALITÉ EN
PEINTURE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
GABRIELLE LAFOREST

AOÛT 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes remerciements reviennent en premier lieu à mon directeur François Lacasse pour ses commentaires aiguisés ainsi que pour toutes les relectures et les corrections qui ont grandement précisé ce texte d'accompagnement. Je remercie aussi le peintre intelligent et impliqué qu'il est. Les nombreux moments à discuter devant mes tableaux ont été passionnants et très enrichissants dans ma démarche.

Je remercie aussi mes professeurs de maîtrise qui ont favorisé les échanges en classe, ce sont des moments d'une grande richesse. Merci à Barbara Wall, toujours prête à interrompre son travail pour répondre à mes questions. Merci à Gilles Ouellet qui m'a permis d'avoir les ressources financières nécessaires pour des besoins particuliers. Merci à L'aire libre qui a subventionné mon espace de création et m'a permis de réaliser ce projet visuel.

Évidemment, je n'aurais pu arriver au terme de ce mémoire de maîtrise, sans le soutien indéfectible de mes proches parents et amis. Je tiens à remercier Joannie Boulais, qui s'est affairée à corriger ce texte avec une rigueur peu commune. Je remercie Julie Trudel, j'avais grand besoin d'une amie peintre avec qui partager. Merci à Marc-André, mon père, qui a toujours été disponible pour le déplacement de mes tableaux, et toujours avec bonne humeur. Je remercie Lise Lamothe, merci à la complice, à la mère et à la correctrice fidèle, surtout pour l'aide de dernière minute. Un merci tout spécial à Alexandre Lambert, mon conseiller, confident et amoureux.

Merci, enfin, à tous ceux qui sont venus me dire en cachette à quel point l'aveu de ma dyslexie était une libération pour eux, qui vivent cette réalité compromettante en milieu universitaire!

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES FIGURES.....	V
TABLE DES FIGURES DU CD D'ACCOMPAGNEMENT.....	VI
RÉSUMÉ.....	VII
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
NATURE DU TRAVAIL ET PROJET D'EXPOSITION	3
1.1 Origine du questionnement.....	4
1.2 Démarche	5
1.2.1 Textualité.....	5
1.2.2 Manipulation graphique : de la symétrie à l'image.....	6
1.3 Projet d'exposition	8
CHAPITRE II	
DÉVELOPPEMENT.....	11
2.1 Surface à parcourir	12
2.1.1 Surface comme moyen de décontextualiser l'image, de faire signe	12
2.1.2 Relations des familles de signes dans un espace libre	14
2.1.3 Interrogations sur la structure du signe dans l'œuvre	15
2.2 Fonctionnement de l'image comme signe	17
2.2.1 Signes, images, icônes.....	17
2.2.2 Métaphore.....	19
2.3 Ordre et Désordre	21
2.3.1 Procédés et matériaux générateurs de liens dans l'espace pictural	22
2.3.2 Observation plastique de mon travail, implicite au classement	24
2.3.3 Ordre et désordre par les procédés	25
2.4 Procédés comme moyen de transformation de l'écriture	26
2.4.1 La force des choses dans l'acte d'inscription.....	26
2.4.2 L'importance de l'outil : ce qu'il révèle.....	28

2.4.2	La symétrie, le miroir, le double, l'inversion.....	33
2.5	Surface finie et infinie	35
2.5.1	Images autonomes et indices de la surface (diptyque).....	35
2.5.2	Subjectivité du lecteur-observateur.....	37
2.5.3	Images trois dimensions/deux dimensions.....	39
2.5.4	Liaison, le bleu d'un tableau à l'autre.....	40
2.6	Lecture : réinterpréter/reconstruire/recréer.....	41
2.6.1	Les influences.....	42
	CONCLUSION	44
	PROCESSUS, SÉMIOSE	44
	FIGURES	47
	ANNEXE I.....	47
	SCHÉMA	58
	ANNEXE II.....	58
	BIBLIOGRAPHIE	60

TABLE DES FIGURES

(Voir annexe 1)

Figure 1 : <i>Imagine ici elle ciel ciel</i>	48
Figure 2 : <i>Flottement</i> , détail 1	49
Figure 3 : <i>Flottement</i> , détails 2 & 3	49
Figure 4 : <i>Outremer</i>	50
Figure 5 : <i>Débris et particules</i> , détail	51
Figure 6 : <i>Flottement</i> , détails 4 & 5	52
Figure 7 : <i>Débris et particules</i> , détail 1	53
Figure 8 : <i>Tracer</i> , détail	53
Figure 9 : <i>Flottement</i> , détail 6	54
Figure 10 : <i>Pochoir</i> , détail	54
Figure 11 : <i>Débris et particules</i> , détail 2	55
Figure 12 : <i>Reflet</i> , de la série <i>Le livre imaginé</i>	56
Figure 13 : <i>Flottement</i> , détail 7	57

TABLE DES FIGURES DU CD D'ACCOMPAGNEMENT

- Figure 01 : *Flottement*, diptyque, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 365.8 cm.
- Figure 02 : *Flottement*, détail, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 365.8 cm.
- Figure 03 : *Flottement*, détail, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 365.8 cm.
- Figure 04 : *Flottement*, diptyque, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 365.8 cm.
- Figure 05 : *Contours successifs, Débris et particules*, 2010, gouache / huile sur toile 152.4 x 182.9 cm.
- Figure 06 : *Contours successifs*, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 07 : *Contours successifs*, détail, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 08 : *Débris et particules*, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 09 : *Débris et particules*, détail, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 10 : *Tracer*, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 11 : *Tracer*, détail, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 12 : *Empreinte*, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 13 : *Empreinte*, détail, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 14 : *Pochoir*, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 15 : *Pochoir*, détail, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 16 : *Les éléments*, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 17 : *Les éléments*, détail, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 18 : *Flottement, Les éléments*, 2010, gouache et huile sur toile, 152.4 cm x 182.9 cm.
- Figure 19 : Vue d'ensemble de l'exposition *Par la force des choses*, CDEX, UQAM.

RÉSUMÉ

Ce texte accompagnait l'exposition *Par la force des choses* qui fut présentée au CDEX (J-R940-UQAM) du 9 au 15 mai 2011.

Tirant sa source de l'écriture, ma peinture est un parcours d'idées, de mots, d'images et de signes que je recompose dans l'espace pictural. C'est ainsi que les signes et les images développés par la matière et par les procédés se mélangent chaque fois un peu plus et deviennent mon « écriture imaginée ». Je veux ainsi entraîner celui qui regarde le tableau à s'interroger sur la nature, le rôle et la relation que ces divers éléments entretiennent entre eux sur une même surface.

Les diverses méthodes empruntées au monde de l'écriture et de l'imprimerie ainsi que les usages qui en découlent dans mon travail sont au cœur de ma démarche et me permettent de faire dériver les mots et les images dans une multitude de directions. Il se crée alors une parenté de motifs générant des liens dans l'espace pictural. L'utilisation de grand format m'a conduite à accorder une plus grande importance au vide, rendant ainsi plus visibles les relations entre les signes qui semblent flotter de façon aérienne sur la toile.

Dans mon travail, je cherche à rendre visible pour l'observateur la pensée mouvante engendrée par le processus de création. L'écriture est devenue un acte pictural; le sens ne se trouve plus dans le mot, mais dans la forme, dans les étapes de réalisation et dans le rapport à la surface et à l'outil. En faisant dériver les signes et les images d'un tableau à l'autre jusqu'à épuiser leurs possibilités, je pose un regard neuf sur le rapport entre intériorité de la réflexion et de sa matérialisation par l'inscription. Cette démarche me permet de consigner une pensée affranchie de la parole et d'amorcer, par l'usage de l'« écriture imaginée », une réflexion sur le rapport entre picturalité et textualité.

MOTS CLÉS :

Peinture abstraite, écriture, signes, image, symétrie, désordre, procédés

INTRODUCTION

Ce texte d'accompagnement constitue un regard rétrospectif, une réflexion sur la production d'un projet pictural terminé. Bien qu'ayant un plan détaillé de ce que je souhaitais développer dans ce mémoire-crédation, je n'ai pu le suivre. Cet ordre préétabli n'était d'aucun secours pour structurer ma pensée et la développer. Je devais tout désordonner pour reconstruire, pour déclencher le processus d'écriture. Dans le désordre, j'ai pu trouver les mots, les bonnes ramifications d'idées, *mon* ordre de pensée écrite. Si j'ai eu le désir d'inventer une écriture en peinture, c'était justement pour réfléchir à ce rapport intime que j'ai envers l'écriture conventionnelle. L'écriture de ce mémoire-crédation a été spontanée. Chaque mot a fait émerger le suivant. J'ai donc abandonné mon plan pour écrire et c'est ce geste, ce parcours qui, à l'instar de la peinture dont il est question, m'a permis de dire et de penser ma pratique. Une fois la première version du texte écrite, j'ai travaillé à ordonner, à classer, à transcrire et à préciser ces idées ainsi qu'à soupeser ces mots afin de permettre au lecteur de comprendre mon travail et l'ensemble de mes recherches.

Le texte s'est tissé autour d'un noyau constitué de certains aspects de ma pratique, lesquels sont indissociables les uns des autres. Ainsi, les « signes et les images », l'« ordre et le désordre », la « surface picturale » ainsi que les « procédés, les outils » forment le noyau de ce texte comme il en est dans mes tableaux. Dans mon plan initial, je les abordais tous séparément, mais je n'avais rien à dire sur eux. Ils n'ont du sens qu'en regard les uns aux autres. Ce sont leurs relations qui m'intéressent et qui, à mon avis, forment cette écriture picturale. J'en ai pris une plus vive conscience lors de l'élaboration de ce texte d'accompagnement.

Ainsi, dans la première partie « Nature du travail et projet d'exposition », j'ai voulu montrer d'où provenait mon désir d'inventer une nouvelle forme d'écriture en peinture. De cette façon, je pouvais asseoir ma problématique sur la base de ma recherche picturale et en dégager certains aspects présents dans mes tableaux. Dans cette partie, j'ai développé le passage de l'écriture conventionnelle vers l'image, par une exploration de la symétrie. Enfin, j'introduis mon projet d'exposition composé de huit tableaux. Par la suite, dans la deuxième partie « Développement », vus sous différents angles, je présente les éléments qui ont été explorés en maîtrise et qui constituent ce que j'ai identifié comme étant le noyau du présent travail. J'y traite de la surface comme d'une invitation à la trace, à l'écriture, et de son fonctionnement en rapport au signe qui s'y inscrit. Je développe une partie sur le signe, l'image et l'icône ainsi que sur la métaphore en regard de mon lexique visuel. J'aborde aussi les notions d'ordre et de désordre en fonction des procédés et des matériaux générateurs de liens et de classement. Par la suite, je porte un regard sur les procédés et les matériaux comme moyens qui me permettent la transformation de l'écriture en peinture. Je traite de la surface proposant un plan fini ou un plan qui induit l'illusion d'infini, grâce au travail des signes en trois dimensions et en deux dimensions dans la spatialité des tableaux. Puis, comme dernière partie du développement, je propose un regard intime sur ma production picturale et je mentionne certains artistes qui m'ont influencée ou qui peuvent être affiliés à mon travail. En conclusion, j'introduis les notions liées au processus, pour finalement en venir à positionner mon travail dans une démarche présentant des similitudes avec les questionnements de l'approche sémiotique. Le contenant devenant le contenu, j'explore ainsi l'hypothèse qu'une fois dépouillée du code, l'écriture apparaît « visible » comme image et c'est cet aspect que j'ai développé.

CHAPITRE I

NATURE DU TRAVAIL ET PROJET D'EXPOSITION

Ma peinture est une écriture que j'invente, elle est un parcours d'idées, de mots, d'images et de signes que je recompose dans l'espace pictural. C'est ainsi que la graphie et les différentes formes d'écriture, telles les signes iconiques, les signes plastiques et les signes linguistiques se mélangent et s'hybrident. Je veux ainsi entraîner celui qui regarde le tableau à s'interroger sur la nature, le rôle et la relation que ces divers éléments entretiennent entre eux sur une même surface. Cette écriture inventée emprunte un autre chemin que l'écriture habituelle. Elle utilise les mécanismes qui permettent d'écrire sans pour autant s'en approprier les codes. C'est l'image qui se développe par le biais de la peinture et de sa spatialité. Selon Joly (2009, pp. 28-32), l'image est envisagée comme un signe iconique puisqu'elle entretient une relation analogique avec ce qu'il représente. De plus, la relation analogique peut être de l'ordre du diagramme ou de la métaphore.

Tout ce processus vient d'un désir profond de trouver un lieu de pensée qui me serait personnel. L'univers du tableau et l'écriture fusionnent. Le tableau devient écriture. Ce n'est pas l'illustration d'une idée qui a été écrite au préalable, comme les images qui illustrent un livre d'enfant. Ici, l'image est envisagée comme l'idée même de l'écriture. La graphie et la figure fusionnent pour créer une cartographie où ce sont les mécanismes d'appréhension de l'image qui sont étudiés comme langage. Certes, l'œuvre n'est pas un texte, elle ne constitue pas un discours. Cependant, comment se fait-il qu'elle engage, voire qu'elle provoque une lecture originale? Je situe mon questionnement et les œuvres qui en ont été le laboratoire d'expérimentation et de découverte dans le cadre de cette problématique générale.

1.1 ORIGINE DU QUESTIONNEMENT

L'écriture est la concrétisation d'une façon de réfléchir, d'exprimer des idées et des émotions, de comprendre ce qui nous entoure et ce que nous sommes. J'ai une attirance et une répulsion pour ce médium, car écrire est une tâche ardue pour moi. La faute d'orthographe est omniprésente dans ma façon d'écrire, car je fais de la dysorthographe. Dans mon journal, le langage que j'utilise n'est que l'ombre de ce que je voudrais exprimer : langage insuffisant à l'expression de mes portraits intérieurs, langage maladroit, insatisfaisant, que je voudrais parfait... D'où le besoin de créer un autre langage qui existe par-delà le manque qui m'habite.

Est-ce vraiment un manque? N'est-ce pas plutôt une chance, une façon d'être, une possibilité de m'exprimer de façon créative, originale et originelle en ce sens que je dois créer ma parole?

Cette écriture imaginée, que je cherche à incarner dans mes tableaux, utilise à la fois l'écriture conventionnelle et l'écriture que j'invente. Détournée de son usage, la graphie dégage un autre système de compréhension qu'il m'intéresse de cerner et qui me pousse à l'exploration. La fusion peinture et écriture n'est-elle pas plus satisfaisante? Giorgio Agamben, dans *Profanation*, explore le lien étroit entre l'image et le désir :

La crypte ne contient rien d'autre que des images, comme un livre de figures pour les enfants qui ne savent pas encore lire, comme les images d'Épinal d'un peuple analphabète. Le corps des désirs est une image. Et ce qui est inavouable dans le désir, c'est l'image que nous nous en sommes faite. Communiquer à quelqu'un ses désirs sans leurs images est brutal. Lui communiquer ses images sans ses désirs est écœurant (tout comme raconter ses rêves ou ses voyages). Mais rien n'est plus facile, dans les deux cas. Communiquer ses désirs imaginés et ses images désirées est la tâche la plus ardue. (Agamben, 2005, pp.61-62).

Et si le désir dont parle Agamben était l'un des fondements de l'écriture? Il serait intéressant d'envisager l'écriture non pas uniquement comme outil de transmission, mais aussi comme moyen du rêve et du fantasme. Bien que distinctes, l'écriture et l'image ont toutes les deux le pouvoir d'exprimer des émotions, d'être lues, vues et intégrées.

Si on les assemble si souvent, en illustrant des livres par exemple ou en décrivant une image ou une photo, elles restent séparées, « encarcannées » dans leur monde respectif. Elles ne sont que mises côte à côte, rarement entremêlées dans un véritable dialogue. Or, insatisfaite de l'écriture elle-même, j'ai cherché les mots de la peinture et la peinture des mots. Mon désir d'expression m'a poussée à inventer un nouveau langage que je nomme dans ce texte : « écriture imaginée ». Qu'elle soit déchiffrable ou non, que les codes, s'il y en a, soient immédiatement perceptibles ou inaccessibles, tout cela m'importait peu dans cette quête fantasmatique. Ce qu'il fallait, c'était écrire et tracer, comme des moyens d'expression pour me libérer du désir qui était en moi, et, par là, m'affranchir des règles qui m'ont contrainte trop longtemps.

Au passage, j'aurais peut-être l'occasion de remuer quelques pierres de fondation des codes, des conventions et des règles qui nous tiennent en respect. Je pourrais ainsi poser la question : en tant que matériau de conception, l'écriture est-elle d'abord un bien collectif ou vit-elle en chacun de nous dans ce que nous fûmes, ce que nous sommes et ce que nous voulons être?

1.2 DÉMARCHE

Aujourd'hui, je constate que toutes les étapes de production qui ont ponctué mon travail sont autant de clés pour étayer ma recherche actuelle. Aussi, l'écriture imaginée s'est développée de multiples façons dans ma peinture au fil des six dernières années.

1.2.1 Textualité

Au tout début, l'écriture était explorée à travers des textes. Il s'agissait plus précisément de transcription de dictées de mon enfance. Le tableau du peintre réinterprétait le tableau noir de l'écolière dyslexique que j'étais. J'ai donc produit plusieurs tableaux dans ce sens. Les textes s'épalaient sur la toile avec toutes les fautes qui parsèment mon écriture, ils se superposaient tel un palimpseste. J'ai aussi exploré le brouillon par la rature, par l'effacement, par l'ajout de notes ou d'écrits en marge. L'écriture ainsi réinvestie devenait la trace de la pensée en mouvement. Toutes ces traces écrites s'épalaient, se superposaient,

devenant autres, devenant peinture par l'intermédiaire de la matière. Dans ce foisonnement d'inscriptions, où se croisaient l'abstraction et la lisibilité, j'ai constaté que cette illisibilité initiale rendait pourtant lisible, visible le processus de formation d'une œuvre, la composition en elle-même.

Je réfléchis ainsi au fait que l'écriture constitue une matière élaborée par l'homme et qui, à son tour, transforme son créateur. Plus mes toiles se chargeaient de textes, plus leur lisibilité textuelle devenait secondaire, comme si l'image englobait tout le texte telle une synthèse. Chaque fois, la dictée et le brouillon devenaient un amas de textes à partir duquel un autre travail pouvait être développé en lien avec cette masse quasi illisible et donc plus distante du texte. J'y trouvais dans l'horizontalité des lignes, un paysage, un ciel nuageux, une mer déchaînée. Les prémices du travail actuel, où texte et image fusionnent, étaient dès lors présentes.

1.2.2 Manipulation graphique : de la symétrie à l'image

De ce travail sur la textualité a découlé la manipulation graphique des mots par inversion, par superposition et par symétrie. La symétrie est très présente dans mon travail. Je m'y suis intéressée de prime abord pour sa place récurrente dans mes textes écrits dans le quotidien. Souvent, mes textes manuscrits présentent des lettres inversées. Par exemple, j'écris « d », que je prends pour un « b », et une fois corrigé, les deux lettres forment de petites symétries : « db ». Détournant encore une fois l'écriture de son mode d'appréhension habituelle, je l'ai introduite dans mes tableaux.

Les premières écritures que j'ai utilisées, telles des images, me sont apparues en explorant la symétrie. J'avais inscrit sur un tableau « regarde moi bien » et j'avais doublé la phrase. Puis, je l'avais inversée pour en faire une symétrie, donnant l'œuvre *Imagine ici elle ciel ciel* (2007) (Annexe 1, figure 1). J'ai alors perçu autre chose qu'un code lexical. M'est apparu un visage, une image qui se donnait aux mots. Elle n'était pas sans rappeler la tache de Rorschach. C'est à ce moment que l'image des mots émerge consciemment dans ma peinture. Cette manipulation m'a révélé la valeur iconographique de la représentation de l'écriture. Cette émergence de l'image par le mot a ouvert une brèche par laquelle la peinture,

le médium et sa matérialité ont peu à peu transformé la textualité en agrégat signifiant d'inscriptions picturales.

La symétrie m'a poussée à travailler mes tableaux de façon très différente et l'aspect esthétique de mes toiles a ainsi évolué. Je me suis amusée sur Photoshop à écrire des mots ou des phrases afin d'en faire des symétries parfaites. Une des familles d'images provient de cette exploration. Je l'appelle les « écritures symétriques » (Annexe 1, figure 2 et 3) et ces dernières sont encore présentes dans mon travail. Bien qu'au départ j'accordais une importance aux mots qui s'y cachaient, aujourd'hui, je n'en retiens en grande partie que leurs images. Cette écriture symétrique entraîne des considérations formelles dans la production des toiles. D'une part, leur structure « papillon » agit comme une rupture du tissage ordonné des mots et de la trajectoire linéaire que produit le texte sur la surface. D'autre part, lorsque l'écriture symétrique est reproduite sur la toile par divers procédés, la gestuelle de l'écriture manuscrite est ainsi perdue. Un écart se creuse entre l'écriture manuscrite et l'écriture symétrique : la première tire parti de la gestuelle d'où elle provient, contrairement à la seconde qui rend plutôt compte de sa fixité et de son image.

C'est à ce moment que la composition change. Dans la série des dictées et des brouillons, le texte gestuel est présenté au premier plan et il est développé sur la totalité de la toile, comme un *all-over*. Tandis qu'il devient secondaire ou surface quand les symétries surgissent du texte parce que ce sont ces dernières qui attirent l'œil au premier plan.

J'en suis arrivée ainsi à interroger les mécanismes d'appréhension de l'image et du signe en tant qu'écriture. À partir de là, mes recherches se sont orientées vers la manipulation d'images comme forme d'écriture et de l'écriture utilisée comme image. Par conséquent, les considérations liées à la surface, au fond, à la forme et au classement deviennent prépondérantes à l'élaboration d'une approche fusionnant picturalité et textualité en peinture.

À partir de mes recherches initiales, une question s'est dégagée : comment fusionner picturalité et textualité en peinture dans un processus actif d'analogie qui juxtapose, superpose et assemble des signes, qui permet la réflexion et qui dégage un sens et préserve la trace?

Le travail présenté en exposition, se veut une réponse à cette question. Le travail régulier dans l'atelier est à l'origine des questions que je me suis posées tout au long des explorations et offre des réponses sans doute incomplètes. Les différents chapitres du texte d'accompagnement vont développer cette question sous divers angles, mais comme nous le verrons, en soulever de nouvelles qui démontrent que le processus de recherche, plutôt que de répondre à cette question, a été un moteur de questionnement alimentant le désir de création.

1.3 PROJET D'EXPOSITION

Ce projet pictural joue sur les mécanismes d'appréhension de l'image à travers un enchaînement de huit tableaux. Différentes familles d'images graphiques s'y retrouvent visuellement. Elles se côtoient, s'associent, se dissocient et ponctuent l'espace. La multiplicité des éléments disposés sur une surface appelle l'organisation et constitue l'un des fondements du désir d'écrire. Je l'explore ici. M'inspirant des premières lectures que les hommes ont faites de la carte du ciel étoilé, lectures qui comme nous le verrons seraient selon certains à la source de l'écriture elle-même, je couvre de bleu mes toiles. Bleu? Mais le ciel de nuit est NOIR, objecterait-on!

Or, cette intuition initiale m'a poussée à travailler mes tableaux avec la peinture noire, le noir permettant l'absorption ou la réflexion complète de la lumière. Toutefois, la pratique m'a démontré que dans un contexte d'exposition, toute cette recherche sur la lumière devenait insignifiante, car l'éclairage artificiel, au contraire de la lumière naturelle, n'arrivait que difficilement à révéler tout ce jeu d'absorption et de réflexion lumineuses. J'ai donc cherché, par des moyens picturaux, à composer des tableaux qui m'offriraient une surface mate et foncée, propice à un jeu entre réflexion et absorption lumineuse, mais qui garderaient une part de luminosité à même le pigment au contraire du noir. Ainsi, en salle d'exposition, je ne me retrouverai pas avec les mêmes inconvénients. J'ai choisi le bleu outremer, analogue au bleu qu'inventa Yves Klein, pigment dont la vibration sur l'œil m'a immédiatement séduite.

Ainsi, j'ai choisi d'utiliser ce bleu mat de ton foncé puisque, tout en permettant un niveau de contraste proche de celui d'un fond noir, il garde une part de luminosité qui me permettait de mettre en avant-plan les éléments qui sont peints dessus sous diverses conditions d'éclairage. Le bleu a aussi comme caractéristique de donner l'impression de lointain. Il est souvent utilisé en peinture d'observation dans les horizons ou encore dans les ombres. Il est connu que les couleurs chaudes produisent l'effet d'avant-plan, c'est pour cette raison qu'on les nomme couleurs saillantes; tandis que les couleurs froides, elles, donnent l'impression d'éloignement, d'où leur titre de couleurs fuyantes. Le bleu outremer convenait à l'effet d'éloignement et d'arrière-plan que je voulais créer, en regard du ciel.

Le caractère profond du fond bleu opaque permet de projeter, au premier plan, des images qui semblent flotter dans le vide. Qu'ils soient isolés ou regroupés, les différents éléments prennent alors un caractère abstrait, près du signe et du symbole. Parfois, des bandes noires en bordure des tableaux découpent le bleu. Conçues au départ comme lignes d'horizon, elles permettent davantage de circonscrire des zones de fini et d'infini. Formellement, certains des éléments peints ressemblent à des rubans entremêlés. Ce sont des phrases qui ont perdu leur lisibilité et qui sont utilisées dans ce travail pour leur qualité graphique. Des outils de peintre et des signes provenant de tableaux antérieurs s'y retrouvent. À différents stades de production et de définition, la décalcomanie permet de décomposer un même signe. Ainsi, l'image détaillée d'un pinceau ou encore la trace d'un mot peut être reformulée par l'usage de la ligne contour, de la silhouette, du schéma, de la symétrie et de l'inversion. C'est par ces différents procédés que des images nouvelles surgissent, créant des liens spatiaux d'une toile à l'autre par leur ressemblance, par leur parenté.

Pour ce projet de maîtrise, huit tableaux horizontaux de 152,4 cm x 182,9 cm ont été peints avec de la gouache vinylique, de l'acrylique et de l'huile. Chacun génère les prémices du suivant, créant l'effet d'un parcours, tant dans le champ d'un tableau que dans celui qui va de l'un à l'autre. La séquence dans laquelle j'ai peint les huit tableaux est un parcours qui ne s'est pas construit linéairement : il s'agit d'un parcours en arborescence, c'est-à-dire avec plusieurs ramifications. Ces toiles seront disposées sur tout le pourtour de l'espace d'exposition afin d'inclure l'observateur au cœur du trajet que représente l'œuvre à « lire ».

Un schéma formalisant les relations qu'entretiennent les huit tableaux entre eux sera proposé (Annexe 2).

CHAPITRE 2

DÉVELOPPEMENT

Après avoir exposé l'ensemble de mon travail, je me consacrerai maintenant à développer certains thèmes qui me sont apparus importants au cours de ma production. Je les ai présentés dans un ordre assez personnel : le lecteur y percevra donc un certain désordre, à l'image du projet pictural présenté.

Dans un premier temps, je traiterai de la surface du tableau. Cette surface était un facteur important pour l'élaboration de l'écriture mais comme de la peinture, elle mène à la trace et à l'insignifiant. Elle est à la fois le lieu de l'image et de l'écriture. Elle est l'espace du message. Cette surface permet de faire dialoguer images et signes linguistiques. L'écriture permet ainsi de créer des liens entre les signes par les possibilités d'association et elle est aussi un lieu d'organisation et de disparition qui permet de repérer sur la surface écrite. Dans un deuxième temps, j'aborderai les signes que j'écris et que j'interprète avec moi-même. De par leur ressemblance ou leur différence, peut-on s'apparenter ou se distinguer, créer des familles de signes. Je tenterai de créer une langue vivante, écrite par l'exploration de l'écrit, du signe individuel ainsi que de la multiplicité. Dans un troisième temps, l'idée d'ordre et de désordre sera développée en regard des procédés et des matériaux. Comment peut-on écrire et de quoi le travail de classement d'ordre et de désordre? De plus, des questions seront posées à la pensée et à son fonctionnement actuel et levées. Dans un quatrième temps, je porterai mon attention sur l'exploration de différents procédés et outils révélant le rapport entre l'objet technique, les outils, les matériaux de la langue et l'écriture de l'imaginaire propre à l'écriture au-delà qu'à l'écriture. Puis, dans un cinquième temps, je tenterai de créer une écriture, un langage et les signes que l'on ne peut pas dire, les signes de la

CHAPITRE II

DÉVELOPPEMENT

Après avoir exposé l'ensemble de mon travail, je m'attarderai maintenant à développer certains thèmes qui me sont apparus importants au cours de ma production. Je les ai présentés dans un ordre assez personnel : le lecteur y percevra donc un certain désordre, à l'instar du projet pictural présenté.

Dans un premier temps, je traiterai de la surface du tableau. Cette surface étant un facteur important pour l'élaboration de l'écriture tout comme de la peinture, elle incite à la trace et à l'inscription. Elle est à la fois le lieu de l'image et de l'écriture. Elle est l'espace de langage. Cette surface permet de faire de mes images des signes iconiques. La surface permet aussi de créer des liens entre les signes par un périmètre commun et elle est aussi un lieu d'organisation et de composition qui permet un regard sur la structure écrite. Dans un deuxième temps, j'aborderai les signes que j'invente et qui composent mes tableaux. De par leur ressemblance ou leur différence, ceux-ci s'apparentent ou se dissocient, créant des familles de signes. Je tenterai de cerner leur langage visuel, éclairée par l'exploration de l'icône, du signe indiciel ainsi que de la métaphore. Dans un troisième temps, l'idée d'ordre et de désordre sera développée en regard des procédés et des matériaux. Comment ceux-ci interviennent-ils dans le travail de classement d'ordre et de désordre? De plus, des questionnements liés à la pensée et à son fonctionnement seront soulevés. Dans un quatrième temps, je porterai mon attention sur l'exploration de différents procédés et outils révélateurs du rapport étroit entre l'objet technique, les codes, les manières de les utiliser et l'ouverture de l'imaginaire propre à l'inscription ainsi qu'à l'écriture. Puis, dans un cinquième temps, je tenterai de comprendre comment les signes et les images sont ou ne sont pas des indices de la

surface permettant des sensations de profondeur. Pour terminer, je tenterai d'interpréter mon travail et de comprendre ce qui se dégage de lui d'un point de vue personnel. Tout en portant un certain regard sur les filiations avec d'autres artistes.

2.1 SURFACE À PARCOURIR

2.1.1 Surface comme moyen de décontextualiser l'image, de faire signe

Le traitement de la surface où se placent les signes constitue un enjeu important dans ma peinture. Pour moi, la surface appelle l'acte d'inscription et cette inscription, ce geste, est à l'origine de toute abstraction. En peinture, la notion de surface est prépondérante et je crois qu'elle est aussi à l'origine du désir d'écrire. La peinture abstraite explore ce besoin viscéral d'inscrire ou comme le disait Klee : « non pas de reproduire le visible mais de rendre visible » (Klee, 1920). La surface où les images et les signes se placent est très importante, car elle les circonscrit dans un espace donné. Après avoir exploré la relation entre une image symétrique de grande taille, occupant presque l'entièreté de la toile sur des surfaces évoquant le paysage, j'essaie par la suite de concevoir des surfaces unies, monochromes et planes où sont disposées plusieurs images qui semblent isolées sur la surface foncée et opaque de la toile. Dans ce cas, la surface isole les différentes familles d'images et les rapproche de l'idée de signe et de symbole. Puisque la surface est relativement neutre et que je m'efforce de l'envisager comme un « écran continu »¹, c'est l'image comme signe qui est mise de l'avant.

La multiplicité des symboles coexistant sur un même fond, une même toile, permet un jeu d'associations entre eux. Cette façon de travailler le support et l'image trouve écho dans les écrits d'Anne-Marie Christin, par exemple lorsqu'elle souligne l'importance qu'a joué la neutralité des champs d'inscription nommés les « écrans continus » dans l'histoire de l'écriture, en parlant du ciel comme de l'un d'eux : « Le support de l'image est devenu celui

¹ Parlant de la surface : « La première d'entre elles [hypothèses] consiste à avancer que les hommes ont eu d'abord l'idée, à la fois abstraite et téméraire (elle n'avait d'autre modèle que la voûte du ciel étoilé qui les rattachait à l'au-delà) de concevoir certaines surfaces comme continues, et de prendre seulement en considération en elles leur apparence, ce dont témoigne leur souci de les isoler en les enduisant de blanc, comme à Lascaux, ou en les ponçant, comme à Pech'Merle. Cette pensée de l'écran caractérise "l'homo sapiens" au même titre que sa maîtrise du langage. » (Christin, 2001, p.11).

de l'écrit, et il en a déterminé le fonctionnement. Que l'invention de l'idéogramme soit liée aux pratiques divinatoires et à la lecture du ciel étoilé en Mésopotamie et en Chine nous le confirme. » (Christin, 2001, épilogue). En créant ces écrans continus qui isolaient les images et les signes, le ciel devenait aussi un « lieu de métamorphose syntaxique » (Christin, 2001, p.11). Cet écran devient un lieu d'inscription manipulable. Comme le mentionne Christin, il agit alors sur la cohésion des images et des signes malgré leur côté énigmatique. La surface donne un statut autonome aux signes et elle les assujettit aussi, car elle les circonscrit dans un lieu. Cet écran où sont disposés les signes permet aux yeux de vagabonder et d'établir des liens. Selon Christin, cette surface est le support de l'image; elle ne doit pas être vue seulement comme le négatif de la forme, car elle supporte « physiquement la figure à la matière » (2009, p.43). Dans l'écriture, si les signes semblent flotter, selon elle, cela est dû au fait que le plan continu conditionne les traces et les signes qui s'y placent, car l'œil veut autant s'ancrer au signe que parcourir les vides de la surface qui les supporte : ce que Christin nomme les « intervalles ».²

À l'instar de Christin à l'égard de l'intervalle entre les signes, je crois que l'espace interstitiel permet d'interroger le rapport entre les éléments, de les relier sur la toile. Dans mon travail, le plan bleu, à l'image de la page blanche, s'offre à l'inscription, allant même jusqu'à la provoquer. Le bleu me sert à isoler les images et les signes. Ce support bleu est une énigme pour l'œil, car il situe l'image dans un contexte unidimensionnel non connoté. Je perçois les intervalles d'une image à l'autre comme des absences, comme des vides, comme des trous dans une narration, comme des silences habités dans une conversation, comme des silences et des pauses dans une œuvre musicale. Cette surface continue, caractérisée par sa neutralité relative, permet en effet à chacune des marques et inscriptions d'acquérir une existence distincte. Ainsi, la ligne du papier carbone, l'image du pinceau et la tache se distinguent. Cependant, les unités de couleur, d'intensité et de luminosité sont presque toujours présentes dans les intervalles entre les signes et les traces. Elles font appel à

² « Et c'est parce que les intervalles d'une image sont eux aussi des figures, mais des figures impliquées dans une appréciation de l'espace - à contempler ou à parcourir - étrangère au code narratif ou à toute fiction langagière, que le regard du spectateur, passant d'une figure à l'autre, s'interroge sur leurs relations et que tâchant de deviner la portée de leur association, il finit par s'en rendre maître. » (Christin, 2001, p.12).

l'unification de ces signes et de ces traces. Ainsi, leur côtoiement dans ce périmètre bleu introduit la notion de relation et de parcours entre des signes qui dialoguent. Par cette surface, je peux aussi introduire des signes de même famille qui sont liés par ces éléments communs et qui, dans la composition, créent l'effet d'un champ lexical graphique.

Cette relation n'est possible que parce que la surface sur laquelle les signes sont posés n'interfère pas de manière directive entre les signes, qu'elle n'oriente ou ne brime pas leur mise en relation. De même, la présence de signes sur cette surface monochrome la transforme : elle n'est plus un mur bleu, mais une profondeur qu'habitent les traces et les signes.

2.1.2 Relations des familles de signes dans un espace libre

Bien que les intervalles et le rythme puissent permettre à eux seuls une lecture, comme l'écriture en code morse, la diversité d'images, de signes et de symboles la complexifie et la rend plus active. Pour qu'un réseau de liens s'établisse sur la toile, il est primordial qu'une communauté d'images soit produite et qu'elle sollicite notre capacité instinctive à identifier, à classer, à catégoriser et à différencier. On n'a qu'à regarder un papier peint ou un tissu, dans lesquels le même motif est inlassablement répété à intervalle régulier pour comprendre que notre esprit n'a aucune prise de lecture, sauf si l'œil y décèle un défaut. C'est pourquoi à ce premier stade d'exploration, j'ai inventé et peint des écritures symétriques, des lettres, des icônes, des traces gestuelles et des petites taches. Toutes en relation sur une même surface, elles constituent différentes familles d'images et de signes. Celles-ci s'étalent sur la surface sans structure linéaire, sans contraintes et dans le désordre. Elles peuvent rappeler certains poèmes japonais tels le Kana et le Kokin waka-shû qui sont, comme l'explique Pascale Griolet :

[...], style en quête de spontanéité et d'imprévu qui abandonne totalement le quadrillage régulier de l'écriture pour s'élancer dans un espace totalement libre. Avec cette "cursive folle", dont la vogue remonte en Chine au début du VIII^e siècle avec Zhang Xu, celui que l'on appelait "livre fou", le calligraphe se livre ainsi à une sorte de danse et l'acte de la calligraphie devient un spectacle en soi. (Griolet, 2001, p.133).

En me donnant la liberté de penser l'écriture comme je pense la peinture, j'ai du même coup délaissé les règles d'organisation spatiale et gestuelle de l'écriture conventionnelle. Cette liberté permet au geste de devenir un mode de composition. La trace du geste est libre. Ponctuée par l'intuition, elle rythme le tableau en se superposant, s'accumulant pour le peupler. La gestualité des traces est parfois spontanée telle l'écriture manuscrite directement tracée sur la toile. D'autres fois, elle est plus étudiée, par exemple lorsque le geste est produit sur d'autres surfaces puis reporté sur le tableau par empreinte, par calque ou par projection. Le geste est aussi exploré dans la répétition d'un même signe qui se transforme, comme la photographie l'a souvent exploité en prenant plusieurs images d'une personne en action afin de décomposer le mouvement en fragments de temps. Cette liberté d'action, guidée d'abord par le plaisir du geste en lui-même, entraîne la réflexion et, dans mon cas, est génératrice de transformation, de mutation, d'exploration. Peu importe que je travaille sur une sélection restreinte de signes, ceux-ci, parce qu'appréhendés sans limitation organisationnelle des gestes, revêtiront de nouvelles apparences, comme les 26 lettres de l'alphabet composent la totalité des mots du dictionnaire. Je me donne la liberté de déconstruire l'écriture, voire de la transgresser, pour la réinventer à travers la liberté du geste, m'offrant aussi le plaisir de la désacraliser.

2.1.3 Interrogations sur la structure du signe dans l'œuvre

Le tableau *Outremer* (2009) (Annexe 1, figure 4), qui a précédé et engendré le projet d'exposition actuel, est le premier à jouer sur les relations entre les familles de signes sur une même surface. Dans ce tableau, je formalise ce jeu d'associations entre les différents symboles en les reliant entre eux, telle une carte du ciel étoilé. Christin défend l'importance qu'a joué ce support dans l'histoire de l'écriture en parlant du ciel comme premier espace d'écriture (Christin, 2001). Ayant presque toujours amorcé mes toiles par la reprise d'une surface foncée, noire, tableaux d'ardoise au départ, il était facile pour moi d'envisager la nuit comme surface propice à l'écriture. Les différentes lignes de graphite reliant les éléments étaient pour moi une façon de rendre visible cet enchaînement qu'est l'écriture. J'ai remis en question ces lignes de liaisons une fois la toile terminée. Elles étaient trop directives et en songeant au Kana, je savais que la beauté d'un tel exercice résidait aussi dans l'imprécision

d'une lecture comprise comme un tout à interpréter et à ressentir. Dans mon projet visuel final, j'ai abandonné ces liaisons entre les symboles sur la surface. Je souhaitais que celui qui regarde le tableau se questionne sur ce qu'il voyait et en vienne par lui-même à établir ces liens spontanément.

Mon projet de maîtrise se développe à travers huit tableaux qui entretiennent des relations entre eux. Ces relations ne sont pas linéaires, alors que ce texte d'accompagnement, lui, est conçu selon une structure linéaire qui ne peut rendre compte de tous les échanges entre les huit tableaux. J'ai donc produit un schéma (Annexe 2) qui, lui, les rend visible. C'est en écrivant ce texte d'accompagnement, en réfléchissant à ce qu'était mon travail sur l'image comme forme d'écriture, que m'est venue cette idée. Ces liaisons allaient me permettre d'inclure dans ce texte un exemple d'écriture par l'image. Ce projet visuel de maîtrise est en soi une réflexion sur ma peinture, qui se décline en huit parties. Le schéma de l'ensemble de l'œuvre est conçu tel un réseau de lignes inspiré de celui qui parcourt mon tableau *Outremer* (2009). Ces lignes, disparues des tableaux ultérieurs, réapparaissent donc cette fois comme images dans ce texte, vecteurs de lecture, non pas sur les tableaux, mais établissant les relations entre eux. Ce schéma est en soi une image que je donne à lire. Ce qui m'amuse ici, c'est de constater que l'idée sera synthétisée par l'image! Combien de mots m'aurait-il fallu pour rendre compte de ce que cette image, d'un simple coup d'œil, rend compréhensible? Me vient le goût de faire miens ces mots de Léonard de Vinci :

Avec quels mots, écrivain, égaleras-tu par ta description, la figure complète que restitue ici le dessin? [...] Avec quels mots décriras-tu le cœur que voici, sans en remplir un livre? Plus tu rentreras longuement dans le détail, plus tu mettras de confusion dans l'esprit de l'auteur; tu auras toujours besoin de commentaires ou de renvoi à l'expérience, mais celle-ci est bien courte pour vous, et n'a trait qu'à peu de choses au regard du sujet dont tu souhaites la connaissance complète. (Duboux, 2009, p.15)

Bien sûr, cette proposition de parcours n'en est qu'une parmi de multiples possibles. Tout comme je me donne la liberté de transgresser les règles imposées par les codes, le lecteur pourra prendre plaisir à déroger du schéma, inventer le sien, ou y adhérer tout simplement.

2.2 FONCTIONNEMENT DE L'IMAGE COMME SIGNE

2.2.1 Signes, images, icônes

Les signes qui se retrouvent sur mes toiles gardent une part de mystère. Bien que l'on puisse distinguer plusieurs familles de signes, leur sens n'est pas précisé. Ce sont des signes utilisés visuellement. Plusieurs de mes signes sont abstraits. Aussi, il devient difficile d'associer le signe, le « signifiant », à la chose signifiée. Je cherche à pousser le spectateur à entreprendre une démarche d'induction et d'interprétation personnelle. Par les différentes associations possibles de l'image et de la graphie dans un espace donné, l'écriture de mes tableaux vise à développer une forme d'écriture imaginée afin de comprendre son fonctionnement structural. Mon écriture se veut spontanée autant que réfléchie. Avant de peindre une image que j'ai inventée, je l'observe, je la manipule et je tente de comprendre ses qualités plastiques. Bien sûr, la création garde une grande part d'imprévu liée aux matériaux, aux outils et aux accidents de parcours. Les différents signes et images qui construisent mon écriture sont réfléchis et la composition recherche une esthétique dans l'équilibre. Je les dispose sur la toile à la recherche d'un ordre et d'un désordre afin d'en faire ressortir différentes associations ou dissociations de groupes, sous-groupes et familles de signes. Je situerais ce désir d'organisation dans le courant gestaltiste selon lequel : « [...] la perception du monde est un processus d'organisation, de mise en ordre des données sensorielles pour les rendre conformes à un certain nombre de grandes catégories et de "loi" innées qui sont celles de notre cerveau ». (Joly, 2005, p.22).

Je ne cherche pas à préciser la signification des différents éléments qui construisent mon écriture imaginée. On les voit, parfois on les reconnaît, on les identifie et c'est par ce travail fait par l'œil que les associations surgissent. Cette écriture est incomplète et très imprécise, ce qui la distingue encore de l'écriture conventionnelle. Quand je peins, je ne souhaite pas tenir un discours au sens cartésien du terme, mais plutôt jouer librement avec la matière, l'œil, la pensée, à travers un langage plastique singulier. L'image telle que je l'utilise est un signe. Soit une icône, un symbole ou un indice, lesquels ont leur propre langage.

L'image garde un écart entre le référent et le signifié. C'est une distance qui me permet de donner plusieurs significations à une même image. Il s'agit d'un terreau fertile pour mon travail sur l'écriture imaginée, faite en partie d'images, car celles-ci me permettent d'ouvrir sur plusieurs pistes de lecture plastique. Cette écriture imaginée recèle une grande part d'imprévu et d'interprétation dans la lecture que l'on en fait. D'autant plus que les images et les signes qui se sont développés sur mes toiles sont souvent des inventions. Par exemple, les signes d'écritures symétriques jouent moins sur la reconnaissance de cette écriture alphabétique, dont ils se composent, que sur l'image inattendue qui s'en dégage conformément à sa symétrie, un peu comme l'utilisation des taches de Rorschach (Annexe 1, figure 5). Ces symétries peuvent évoquer visage, animal, insecte, et dans cette perspective, une part d'inconscient agit lors de la lecture.

Une nouvelle famille provenant de l'univers de l'atelier s'ajoute à ma banque d'images. Ce sont en fait mes outils de peintre et des objets familiers de l'atelier que j'ai choisis et que j'ai peints, de façon très intuitive et spontanée. On peut y reconnaître : une brosse, un pinceau, un compas, une feuille de papier, un crayon, une palette de peintre, un gant, des tubes de peinture, une gomme à effacer, une paire de lunettes soleil, une boîte de carton, un livre, une chaise, une tasse et sa soucoupe, une charte de couleur, une canette aérosol, du ruban adhésif, un rouleau de peintre, des contenants, un seau ainsi qu'un sac « ziploc » (Annexe 1, figure 6). Je n'ai qu'à en faire une énumération, déjà on comprend qu'un ordre s'impose et que l'idée de collection est sous-jacente, à la fois avec les objets réels dans l'atelier et avec les images dans mon tableau. Ces images, je les ai peintes comme un énoncé de mots et on peut en faire une liste exhaustive. C'est simplement ce que j'ai fait. Si on procède par imitation, on produit forcément une « liaison physique » entre l'image et l'objet peint. Cette représentation est un moyen de nommer l'objet sur le tableau, de la même façon qu'un mot aurait pu le faire.

Une autre catégorie de signes se démarque dans mes toiles : ce sont les *signes indiciels* tels qu'étudiés par Peirce. Ainsi, la trace du pinceau et l'empreinte d'un objet sont des signes indiciels. Elles sont directement liées à la chose qui les a produites; elles deviennent donc un indice de cette chose, mais aussi de son usage. Comme le démontre Peirce : « Un signe

renvoie à son objet de manière indicielle lorsqu'il est réellement affecté par cet objet. Ainsi, la position d'une girouette est causée par la direction du vent : elle en est l'indice; un coup frappé à la porte est l'indice d'une visite; le symptôme d'une maladie est l'indice de cette maladie. » (Vue le 4 mars 2011 à 16h58, <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>). Mes toiles sont remplies de ces signes indiciels telles la tache, la trace, l'empreinte. J'ai même pulvérisé sur certains tableaux de la peinture autour d'objet afin que l'image s'en dégage en négatif. Je me suis d'ailleurs beaucoup amusée en reprenant les images d'objets de l'atelier et en essayant d'en explorer leurs empreintes de toutes sortes de façons. J'ai aussi utilisé l'empreinte de l'image de mes dessins en les calquant et en en faisant des étampes ou en gardant le contour de la découpe et m'en servant comme pochoir. Puisque l'on associe les images dessinées à l'empreinte, dans l'ensemble du parcours de l'œuvre, elles deviennent à mon sens des signes indiciels de cette série.

2.2.2 Métaphore

Un autre aspect de mes recherches sur l'image fut de découvrir tout un chapitre sur la métaphore, comme sous-catégorie de l'icône. Le discours verbal ou écrit peut révéler des sens qui, de prime abord, ne sont pas contenus dans le mot lui-même, mais plutôt dans l'association dynamique, consciente ou inconsciente des termes. Cela peut aussi s'appliquer à la construction du discours graphique : la composition. De fait, comme le souligne Joly (2005), l'icône, unité de sens visuel, peut notamment prendre la forme d'une métaphore, d'un parallèle entre deux éléments représentés, dont un est immédiat et l'autre sous-jacent. Comme la métaphore du discours verbal, la réunion de deux éléments graphiques dans une unité de sens crée en quelque sorte une icône dont la signification dépasse celle de ses parties.

Cette forme d'icône constitue, comme son pendant verbal, un procédé de construction du discours, un procédé de composition. La composition constitue ainsi une forme d'art de « manipulation du langage », de rhétorique (Joly, 2005; Barthes, 1970). Or, Joly nous rappelle l'intuition de Peirce, soit, que la métaphore constitue un mécanisme de représentation qui utilise la relation, le parallèle ou la « comparaison implicite » pour amener une compréhension. Ceci peut s'appliquer à toutes les formes du langage, y compris l'image.

On comprend donc toute la richesse de signification que cette manipulation peut dégager en regroupant un nombre limité d'éléments dans le « texte » de l'image et dans sa composition. Ainsi, si les composés élémentaires de la représentation sont forcément « finis » en terme de nombre, cette finitude quantitative n'impose pas pour autant de limites à la signification qui s'en dégage et à la portée qualitative de l'œuvre.

Ceci est d'autant plus vrai si ces associations ne sont pas imposées à l'observateur, mais librement offertes. La multiplication des combinaisons possibles entre tous les éléments qui composent l'œuvre permet donc un contact libre entre le créateur et son interprète-observateur. La métaphore se trouve en quelque sorte extraite de l'œuvre elle-même, elle se glisse entre la représentation palpable du tableau et le sens implicite de l'interprétation que l'observateur fait surgir. René Payant abordait d'ailleurs cet aspect de la peinture au sujet de l'icône. En développant cette idée par le biais de la citation : « De la citation-symbole à la citation-iconique, puis, de là, de la citation-image à la citation-métaphore, il y a glissement progressif de la logique du code à la subjectivité plus marquée du discours. » (Payant, 1987, p.73). Il précisait que celui qui regarde le tableau se trouve pris dans un processus de relecture. À partir des citations-indices et avec sa propre subjectivité, il doit construire à nouveau l'écriture. René Payant insistait pour préciser que ce n'est pas une lecture reproduisant l'œuvre, mais plutôt une lecture subjective et donc vue telle une réécriture de celle-ci.

C'est exactement en ce sens que j'envisage la lecture de mes tableaux puisque des espaces de vide entre les images et les signes me permettent des accords multiples, au lieu de suivre des bandes horizontales qui dicteraient le sens de la lecture. D'ailleurs, c'est ainsi que plusieurs poètes chinois et japonais ont développé leur écriture. Cette écriture provient de l'image, les signes de leur écriture sont des idéogrammes qui sont disposés de façon éparpillée sur la surface. Cette écriture offre à celui qui regarde : « (...) le choix d'un mot ou d'un autre. » (Bourdonnat, Kushizaki, 2002, p.110). Cette façon d'écrire dans le désordre de l'espace d'inscription permet à celui qui regarde de s'engager dans une lecture très libre : « Mais l'artifice rappelle également la place que tout art japonais laisse à celui qui le parcourt. » (Bourdonnat, Kushizaki, 2002, p.109).

Quand je peins, je suis moi-même au coeur de la métaphore. Cette métaphore se fait entre deux images, qui souvent se retrouvent côte à côte sur la toile, mais qui n'ont pas été peintes l'une à la suite de l'autre. En les associant, grâce à leur proximité et à leur représentation, une image invisible surgit dans l'esprit. J'en viens à me demander où est le point focal de l'œuvre. J'ai l'impression que celui-ci se trouve en dehors du tableau, entre l'œuvre et l'observateur. Je vais même jusqu'à espérer que la métaphore se poursuive entre deux images que l'œil associe, suggérant qu'une troisième image se trouve à être invisible et ne se trouve que dans l'esprit du spectateur.

2.3 ORDRE ET DÉSORDRE

Bien que ma démarche trouve ces origines dans une réflexion sur l'écriture et le texte, dans le cas de mon projet final, j'ai graduellement délaissé la structure linéaire de l'écriture conventionnelle. La structure de mes tableaux vise d'autres aspects qui sont propres à l'image et à l'icône. Délaissé la structure linéaire n'a cependant pas diminué l'importance de l'ordre et, partant de là, du désordre dans lesquels j'allais peindre mes symboles. Par quel système de classement ou par quelles catégories est-ce que j'allais opérer pour démontrer ce phénomène? Quelles différences et quelles similitudes allaient se dégager de cette relation entre l'ordre et le désordre? Puisque :

Au chapitre des différences, les codes plastiques et iconiques apparaissent plus "flous" que le code linguistique, car ils sont moins strictement articulés, moins conventionnels, et davantage influencés par des conditions médiologiques. La syntaxe [plastiques et iconique] est spatiale, et non pas linéaire. Un énoncé plastique ou iconique n'implique en soi aucune temporalité, sinon par l'effet d'une construction rhétorique à caractère second. Il suppose en revanche un cadre, un espace représenté et un point de vue-terme à prendre ici au sens propre [...]. (Sarale, 2010, p.3)

Si les signes iconiques n'ont pas besoin d'une structure linéaire, en revanche, le cadre spatial dans lequel ils se situent est des plus importants puisque c'est justement cet espace qui les relie les uns aux autres.

Bien que mon travail porte sur les effets des images entre elles pour ce qu'elles sont et pour ce que leur côtoiement suscite, il cherche surtout une structure à l'intérieur de laquelle

les signes sont développés dans l'ordre ou dans le désordre à travers les différents tableaux. J'ai cherché à organiser les signes qui sont peints sur mes tableaux, soit directement lorsqu'ils étaient produits, ou après coup, comme une interprétation du chaos. De cette façon, j'ai éprouvé les différentes possibilités d'ordre, de désordre et d'organisation spontanée qui structurent les relations des signes sur la toile. Ce questionnement sur l'organisation du rapport entre les signes procède pour ma part d'une intuition qui comporte des notions que l'on retrouve dans le travail de la sémiologie : « [...] le système en soi, ses éléments, leur structure, leurs règles d'organisation, etc. La sémiologie s'intéressera à la nature de la relation signifiant/signifié, au fonctionnement du signe dans son ensemble (structural et contextuel), qu'il soit linguistique ou non. » (Joly, 2005, p.15). Si les signes s'ordonnent et se mélangent sur la toile, le signe lui-même est porteur d'ordre et de désordre. La structure même du signe est dès lors, par les procédés et par les matériaux, composée et décomposée avec cette idée d'ordre et de désordre. Cette exploration permet de transformer le signe, qui à son tour transforme l'ensemble du tableau.

2.3.1 Procédés et matériaux générateurs de liens dans l'espace pictural

Dans un premier temps, ordre et désordre ont été explorés par un jeu entre les différentes familles de signes comme on l'a vu plus haut. Toutes ces familles d'images et de signes me poussent à développer des techniques afin de les produire et de les reproduire sur mes toiles. Dans ces opérations, la matière manipulée intervient aussi dans leur création. D'abord reproduite à l'aide d'un projecteur, la décalcomanie devient prépondérante dans ma façon de travailler les signes. Ce procédé facilite leur reproduction et permet aussi de les transformer ou de les hybrider au gré des manipulations sur un tableau et d'un tableau à l'autre. Souvent associés au monde de l'écriture et de l'imprimerie (reproduction, inversion, transcription, empreinte, usage du graphite et du papier carbone), les outils, les matériaux, les procédés ainsi que les usages qui en découlent dans mon travail (pliage, symétrie, tache) influencent fortement ma démarche, me permettant ainsi de faire dériver mots, phrases et objets dans une multitude de directions.

Sur la toile, il est facile de distinguer une image calquée d'une autre exécutée au pochoir, tout comme on distingue la trace d'un pinceau d'un jet d'aérosol. Reproductions, schématisations et imbrications génèrent de nouveaux liens dans l'espace pictural. En produisant plusieurs familles de signes par un même procédé, je brouille leur classification. Il me semble primordial de jouer sur les différentes possibilités de classement, de regroupement et d'associations possibles. Mais comment classer ce que je produis sur l'espace de la toile? L'auteur Georges Perec, dans son texte *Penser/Classer*, réfléchit à la classification en partant de ce même constat. Comment classer? De fil en aiguille, il en vient à se demander comment il pense? Puis, il pousse plus loin en se demandant comment il pense quand il pense à comment il pense quand il pense qu'il pense? J'ai l'impression que ma peinture et moi nous engageons dans des réflexions similaires. Est-ce l'ordre et les liens sur la toile qui enclenchent ma pensée ou est-ce ma pensée qui enclenche l'ordre et les liens?

[...] je ne pense pas, mais je cherche mes mots: dans le tas, il doit bien y en avoir un qui va venir préciser ce flottement, cette hésitation, cette agitation qui, plus tard «voudra dire quelque chose». C'est aussi, et surtout, affaire de montage, de distorsion, de contorsion, de détours, de miroir, voire de formule, [...].

.....
Où est la pensée? Dans la formule? Dans le lexique? Dans l'opération qui les marie?
(Perec, 1998, pp. 174-176)

L'ordre d'organisation est parfois intuitif et spontané, d'autres fois il est prémédité. L'organisation se fait en prenant comme point de départ la manipulation et l'observation d'un signe ou d'un groupe de signes. Par les multiplicités d'options de procédés, de couleurs, de matières et d'outils, je cherche une méthode, une stratégie d'ordre ou de désordre.

L'ordre et le désordre se forment à travers un processus de déduction, d'induction et d'abduction (d'hypothèse). Je fais, je mets en place, je déplace, je mélange, je regarde, je refais, je transforme, j'agence, je jouxte, je fusionne, je dissocie, je compare et, à travers toutes ces explorations, un ordre ou un désordre se décide et se fixe sur la toile. Le désordre est un moyen pour moi de donner à mes signes de nouvelles possibilités d'organisation. Par le désordre, je peux organiser, et donc repenser par le truchement d'une organisation qui m'est personnelle.

2.3.2 Observation plastique de mon travail, implicite au classement

Dans mes toiles, comment les images s'organisent-elles? Suite à une observation attentive de mes huit toiles, je constate que les différents aspects plastiques produits par l'utilisation d'une diversité de procédés interviennent aussi dans la lecture d'une classification. Prenons par exemple la lettre « S » que j'ai peinte à plusieurs reprises sur les toiles. Si on la considère tel un code de l'alphabet, on la classera dans une famille commune, celle des « S » qui parsèment ma toile. Toutefois, quand j'observe mon tableau, mes yeux ne perçoivent pas uniquement la lettre « S », mais aussi sa matière : huile, acrylique, pigments et vernis, les procédés : trace, impression, projection, coulée ainsi que les outils : main, pinceau, crayon. Leurs rendus variés participent aussi à les inscrire dans des catégories. Devons-nous classer les « S » par le procédé utilisé, par le rang alphabétique, par les matériaux qui les composent ou encore par leurs couleurs? Par une abondance de pistes, je brouille le classement pour en proposer un qui est multiple. Bien évidemment, le but n'est pas de donner la méthode de classement et de hiérarchie des images qui parsèment mes toiles. Mais cette façon d'envisager mes images à travers un ordre, un classement et une série constitue un aspect qui peut faire écho à l'écriture grammaticale. Selon Wholf :

La segmentation de la nature est un aspect de la grammaire. Si nous découpons et organisons l'étendue et le cours des événements comme nous le faisons, c'est en grande partie parce que, du fait de notre langue maternelle, nous sommes convenus de procéder de la sorte, et non pas parce que la nature est, aux yeux de tous, segmentée exactement de cette façon-là. (Wholf, cité par Duboux, 2009, p.1).

Malgré tout, le foisonnement ne me semble pas hermétique puisque sur la toile toutes les pistes se lient les unes aux autres et semblent dialoguer dans leur diversité. Bien qu'il ne soit pas possible d'en extraire un code et encore moins d'instaurer des règles comme il en est de l'écriture grammaticale, j'aime penser que ce que je présente sur la toile est un réseau de liens et que la surface de la toile circonscrit cet ensemble. C'est ce tout que je présente à celui qui regarde et qui s'y attarde. Comme Klee le mentionne : « Il est malcommode de persister dans le primitif. Il s'agira de découvrir un mode opératoire pour enrichir le piètre résultat sans pour autant effacer, détruire, cette simple et sommaire ébauche. Il va falloir classer. Choses principales et choses annexes. » (Klee, cité par Duboux, 2009, p.2).

Pour découvrir de nouveaux classements, sous-classes, cohortes, familles et groupes, je joue avec l'idée d'ordre et désordre. En tentant de produire le désordre dans mes toiles, j'ai pu développer de nouvelles catégories de classement auxquelles je n'aurais pas pensé autrement. Il est peut-être plus juste de parler de désordre comme moyen d'établir de nouveaux assemblages entre mes signes et mes images hétéroclites : il s'agit donc d'un nouvel ordre de pensée. Par une stratégie d'ordre et de désordre, j'ai donc opposé deux façons d'organiser les signes, deux façons de produire du sens, deux façons d'écrire.

Un autre aspect peut aussi être lié à l'ordre dans ma peinture. Comme je l'ai mentionné à plusieurs reprises, j'ai exploré la tache symétrique ainsi que l'écriture symétrique. La symétrie comporte dans sa structure un ordre par sa répétition inversée. Aussi, parlant de la symétrie et plus spécifiquement de la tache symétrique, Umberto Eco nous dit qu'elle : « [...] constitue la forme la plus élémentaire de redondance, le plus simple avatar de la probabilité. Et dès lors, bien que la représentation reste foncièrement ambiguë, le spectateur a du moins quelques points de repère : des directions lui sont indiquées, des rapports suggérés. » (Eco, 1965, pp.132-133). Comme le démontre le test de Rorschach, une fois reportées par le pli de la feuille, les taches d'encre forment une symétrie qui engendre un processus d'évocation. La tache évoque parce que le comportement que l'on a face à nos perceptions est guidé par une capacité innée que les animaux et les hommes ont de reconnaître le corps et le visage, qui sont symétriques. Aussi, la production de symétrie, par le report d'une forme en pliant une feuille en deux, permet de doubler une tache informe pour créer dans l'informe une structure, un ordre interne au signe.

2.3.3 Ordre et désordre par les procédés

Cette exploration de la symétrie a attiré mon attention sur les procédés qui les produisent et c'est ainsi que l'impression et la décalcomanie ont pris de plus en plus de place dans ma peinture. L'exploration de divers procédés est ainsi devenue un élément structurant la composition et les signes. D'autre part, je ne peux m'empêcher de penser à la confection du dernier tableau de ma série alors que je regardais la surface du papier carbone ou celle du papier calque bien plus que celle de la toile qui était cachée derrière. (Annexe 1, figure 7)

Ici, le désordre est ordonné différemment puisque l'organisation de mes écritures imaginées s'est faite sur d'autres surfaces. J'ai écrit sur les papiers calque et carbone qui eux, bien qu'absents, ont laissé leur trace sur le tableau fini. Le tableau supporte les ruines de ces tracés antérieurs. Ces caches ou ces surfaces interposées se tachent de traces de peinture au cours des multiples décalques. Ainsi, en plus de laisser l'impression du signe choisi, elles imprègnent sur la toile les résidus de traces antérieures. Ce sont ces ruines qui construisent la surface de la toile. Elles sont ordonnées par la manipulation des feuilles interposées lors de l'écriture. C'est l'usage de la toile comme appui pour le papier ainsi que le dessin tracé sur la surface interposée qui structurent les résidus d'écriture au centre de la toile, là où la position du corps est la plus confortable pour écrire. Puisque l'œil regarde autre chose que la toile elle-même pendant le processus d'exécution, le corps devient l'élément structurant l'ordre. Dans ce cas, il est intéressant de réaliser que la série des huit tableaux a débuté par un travail d'écriture et de reproduction de signes exécuté directement sur la toile. Utilisés au départ dans un but de systématisation et de reproduction des signes, les différents procédés m'ont par la suite révélé de nouvelles surfaces d'inscription et, de ce fait, un nouvel ordre. À la fin, le tableau n'est presque plus surface d'inscription, mais plutôt surface d'impression. Les derniers tableaux montrent de plus en plus la trace fantomatique des ruines de mes écritures imaginées faites sur papier.

Ainsi, l'exploration de l'ordre et du désordre inhérente à la production et à la disposition de signe dans l'espace pictural m'a amenée à porter mon attention sur l'ordre ou le désordre produit par le passage d'un matériau à l'autre. Mais, au-delà de ce phénomène, l'exploration de l'ordre intrinsèque des signes produits par symétrie a attiré mon attention sur le rôle des moyens techniques et des procédés dans la fabrication de l'écriture et de l'image.

2.4 PROCÉDÉS COMME MOYEN DE TRANSFORMATION DE L'ÉCRITURE

2.4.1 La force des choses dans l'acte d'inscription

La reproduction d'objets de l'atelier comme vocabulaire visuel, la possibilité de les transformer, de les hybrider et de les interpréter par différents procédés ont participé au

processus de développement du langage écrit que j'invente : « l'écriture imaginée ». Pour ce projet, j'ai utilisé des procédés souvent reliés à l'impression. Ces procédés typiques de la reproduction des caractères écrits, je les ai utilisés afin d'explorer le rapport entre les symboles produits et les moyens de leur production. La transformation de l'image, en passant d'un procédé à l'autre, et la part d'aléatoire correspondant à chaque procédé sont donc centrales dans mon travail. Les images des outils de l'atelier et les signes de leur utilisation sont d'abord présentés dans le diptyque *Flottement* (2010) (Annexe 1, figure 6). Ceux-ci viennent déterminer la sélection des représentations et constituent, en grande partie, le lexique de base de ma série. Tout au long de ce projet, ce sont ces représentations qui ont été décomposées à travers différents procédés et matériaux.

Au départ, j'ai peint ces objets par observation comme des natures mortes, forme traditionnelle de la représentation picturale d'objets. Dans le diptyque, on distingue aisément ces multiples objets qui me sont utiles. Outils et matériaux sans lesquels je ne peux agir, je les ai peints avec différents niveaux de définition et de réalisme. Par la suite, l'utilisation du papier calque, du papier carbone ainsi que de l'empreinte, la projection et le pochoir sont devenus récurrents pour la reproduction des signes. À partir de ce moment, les outils multiples qui produisent mes images deviennent le mode de production et d'organisation de l'oeuvre. C'est ainsi que l'écriture de mes tableaux change à la manière d'un passage du manuscrit à la typographie.

Ces procédés me permettent d'aller plus vite dans la production des signes et de me concentrer sur l'organisation que j'en fais sur la toile, comme une mise en page débridée d'un discours foisonnant. Plus mon projet a pris corps, plus les procédés ont pris de la place dans la démarche de production des images. Celles-ci sont de moins en moins produites par le pinceau en contact direct avec la surface, mais par l'intermédiaire de procédés et d'outils multiples. Les signes et les images deviennent une trace du papier carbone, une silhouette de l'ombre de la projection, une forme imprégnée ou un pochoir. Ils sont constamment explorés en opposition : image/fond, plein/vide, dedans/dehors, contenant/contenu, forme en négatif/forme en positif. Chaque procédé me permet de produire les signes selon leur propre spécificité. C'est ainsi que s'amalgament différentes façons de produire et de reproduire les

signes (Annexe 1, figures 7 à 10). De cette façon, les valeurs de chaque élément du lexique de base s'élargissent par le moyen qu'introduit le procédé : des traces, des empreintes, des gestes utilisés sans aucune restriction au même titre que les couleurs ou les matériaux.

Ce vocabulaire personnel produit par différentes méthodes révèle autre chose sur la nature même du signifiant (signe et oeuvre) et sur son rapport au procédé qui l'engendre. Par exemple, si la représentation du pinceau est produite par l'empreinte du pinceau lui-même, elle évoque le contact pressé et donc la trace « objective » et multipliable de l'objet lui-même. Si la représentation de ce même objet, du pinceau dans mon exemple, tente d'imiter sa présence réelle telle une illusion tridimensionnelle, cette méthode fait pénétrer dans l'image reproduite la subjectivité unique de la vision de l'artiste. Les procédés techniques me permettent donc de reproduire les mêmes motifs en facilitant aussi leur transformation par opposition à la reproductibilité difficile de la ligne gestuelle. Cependant, ceci se fait sans voir le résultat sur la toile. Je regarde l'image en production sur la feuille de papier carbone ou encore j'observe la découpe de carton à imprégner telle une étampe. D'une part, il y a toujours une part d'aléatoire et de surprise propre à ces procédés. D'autre part, les surfaces de travail se multiplient, se chevauchent à travers les étapes constituant le procédé employé (Annexe 1, figure 11). Par exemple, j'écris sur le papier carbone qui lui trace une ligne sur la toile qui elle, si la peinture de sa surface n'est pas sèche, imprime une ligne de peinture sur le papier carbone et, du même coup, un léger embossé dans la peinture fraîche. Je ne vois pas ce que sera la trace, je l'imagine, et tant que je ne regarde pas sous le papier, j'ignore son image réelle. Ceci provoque un déplacement du foyer de création : la surface de création n'est plus strictement le résultat, l'œuvre en elle-même, mais l'outil qui la produit, le procédé qui l'engendre.

2.4.2 L'importance de l'outil : ce qu'il révèle

Si la décomposition de la peinture à travers l'objet technique peut laisser penser à une critique de la peinture elle-même, la réflexion sur le signe et le langage, qui a en définitive structuré ce projet, montre tout le contraire. De fait, par un jeu de miroir où l'acte de peindre est une réflexion sur l'acte de peindre, ces observations sur la peinture par l'entremise des outils et des objets techniques m'ont permis de saisir d'autres dimensions du sens de la

production d'objets vecteurs de sens : du tableau comme d'une page, du signe comme d'un mot.

À travers « le miroir » que vois-je?

Je me vois dans l'atelier en train de peindre l'image du pinceau, celui-là même que j'utilise pour produire son image! Ce miroir fait émerger autant dans l'image que dans sa création le sens de sa matérialité, de sa technicité et de sa « procéduralité ». À l'image d'une enquête archéologique où chaque objet trouvé est une clé de plus pour interpréter les scènes, les gestes et les mentalités disparus, mon exploration témoigne du procédé qui donne l'œuvre, du procédé par lequel on réfléchit l'œuvre et donc du sens qu'inscrivent en elle le choix et l'agencement des outils, des matières et des techniques. Ainsi, à travers cette démarche d'auto-observation et par la décomposition technique d'un lexique de signes de base que constituent en partie les objets de l'atelier, j'ai tenté d'ouvrir une porte sur la peinture comme objet pourvu d'une signification et comme objet révélateur d'une valeur cachée de la démarche de création. Cette valeur découle de l'usage et de la mobilisation de procédés et d'objets qui sont « pris pour acquis » et qui sont en eux-mêmes les créateurs d'une part significative du contenu définitif de l'œuvre, révélateurs de la culture individuelle et collective qui les génère.

À cet égard, dans *La ressemblance par contact*, Georges Didi-Huberman souligne que les gravures chez les peuples aborigènes australiens doivent être interprétées en relation avec le monde de la chasse, base de leur référent culturel, c'est-à-dire en gardant à l'esprit que les pisteurs doivent : « [...] "lire le sol comme s'il s'agissait d'un livre". Si bien que leur art figuré semble dominé par une structure mentale et procédurale [...], mentalités et procédures propres à la chasse » (Didi-Huberman, 2008, p.48). Il ajoute :

L'empreinte constitue ainsi, non seulement un procédé courant de la représentation figurée, mais encore le motif dominant de l'iconographie australienne. Elle conditionne la tyrannie du plan horizontal dans un système de figures qui présente tout comme écrasé sur le sol; elle commande aussi le modèle narratif dont usent les conteurs qui, en parlant, tracent sur le sable la « piste » de leur histoire. Les grandes frises de gravures australiennes mêlent ainsi, sans discontinuité immédiatement repérable, empreintes « réalistes » et notations « abstraites ». Ces figures étonnantes nous proposent donc une belle leçon d'esthétique et de sémiotique : jamais en elles le processus ne s'oppose au résultat, ni l'« abstrait » au « figuratif ». Ni le tracé à la trace, ni la trace au symbole. (Didi-Huberman, 2008, pp.49-51)

Le dessin de la bête traquée, de la suite des traces qu'elle laisse au sol et de la verge de bois qui la transpercera comme indice vivant des gestes, outils et schèmes mentaux de la chasse est analogue à l'image du pinceau : le tracé que ces poils imprégnés de pigment ont laissé sur la toile, indice vivant des gestes, outils et schèmes mentaux de ma peinture. Sur mes toiles, la représentation d'outils côtoie la tache, l'empreinte, la trace de peinture laissée par le pinceau. On y relie la représentation à la trace et on parcourt des yeux la toile en sorte qu'une mise en scène en surgit. Dans ce « pistage » des symboles, on questionne autant les procédés que les images produites par leur truchement. En choisissant de représenter mes outils de travail, j'ai dirigé mes réflexions sur les multiples procédés qui fondent ma réflexion comme peintre. En voyant leur image, j'avais envie de voir aussi leur rature, leur trace. Bref, comme le veut l'expression consacrée de Marshall Mc Luhan selon laquelle « le médium, c'est le message », j'ai voulu explorer le message du médium, le sens intime de l'acte de peindre et les moyens de la peinture comme mode de pensée. Si Mc Luhan (1962) a forgé cette phrase en s'inspirant de l'impact sur la culture occidentale du passage du manuscrit à l'impression typographique, la réflexion de Didi-Huberman peut être mise en parallèle à celle-ci pour révéler la charge qu'imprime la manière (technique, procédé, outil) sur l'abstraction symbolique si distinctement humaine.

Didi-Huberman parle de ce phénomène par le truchement de l'empreinte : « l'empreinte en général possède une capacité particulière à imposer la fonction d'une sorte d'inconscient technique » (2008, p.34). Cette part d'inconscient technique, souligne-t-il en s'inspirant de la réflexion du philosophe des techniques Gilbert Simondon, est :

[...] ce « centre actif de l'opération technique qui reste voilé », comme il dit, pourrait partager avec la notion d'inconscient une autre caractéristique, qui est le « montage »

particulier d'éléments catastrophiques et d'éléments structuraux, [...]. Ce "montage", Simondon le nomme "système" ou "schème opératoire". (Didi-Huberman, 2008, p. 35).

Par exemple, d'une part, on entend par là que les yeux ne peuvent voir ce qui s'imprègne lorsque l'empreinte se réalise. La technique devient un moyen pour développer l'image en dehors d'un contrôle de l'image par les yeux. Aussi, l'image produite n'est pas le seul fruit de la volonté de son auteur, mais aussi le résultat d'une maîtrise de la manière et des outils. Cette maîtrise imprime elle aussi son message, inconsciemment la plupart du temps. D'autre part, la valeur de ce « schème opératoire » irait plus loin qu'une logique propre aux différentes étapes de synergie des procédés et des matériaux et revêtirait une signification anthropologique profondément ancrée dans la nature humaine (d'où peut-être son invisibilité relative et son caractère inconscient). À cet égard, Georges Didi-Huberman souligne l'apport d'un autre philosophe des techniques, ethnologue, archéologue et historien, Leroi-Gourhan qui :

[...] insistait sur les rapports constitutionnels et fonctionnels-neurologiques, en particulier-qui lient puissamment l'outil au langage, la main au visage, le geste à la parole. Dans ce développement phylogénétique, la technique sera donc apparue à Leroi-Gourhan comme une fondamentale « particularité zoologique de l'homme » liée au développement de la main- c'est-à-dire aux conséquences de la station verticale chez l'australopithèque plus que de l'intelligence elle-même. (Didi-Huberman, 2008, p.37).

Ce passage sur la réflexion de Leroi-Gourhan révèle que la manière, la matière, les procédés et le « schème opératoire » ne sont pas des éléments neutres ou extérieurs à la réflexion et à l'identité de l'être qui en fait usage, mais bien des éléments structurants, indissociables de ceux-ci. En d'autres mots, la pensée et les outils utilisés sont une seule et même chose à maints égards. Ainsi, si la transmission de la pensée par l'écriture est un échange de contenu entre le lecteur et le rédacteur, elle est aussi un échange du lecteur comme du rédacteur avec la technique qui a généré le contenu, l'objet écrit lui-même. De même, la peinture n'est pas seulement un échange de contenu entre son créateur et l'observateur, mais un échange du créateur et de l'observateur avec l'objet peinture en lui-même.

L'émergence de nouveaux médias offre une illustration de ce phénomène. On n'a qu'à penser à l'impact qu'ont les technologies informatiques sur la forme, le contenu et la

réflexion sur l'écriture. Produit à tout instant sur des appareils mobiles, le *texto* crée une nouvelle forme d'écriture, de nouvelles expressions et possiblement des réflexions qui n'ont pas le choix de recourir à l'abréviation et au symbole consacré. Ainsi, trouvera-t-on des phrases comme celle-ci :

La linguistique par ordinateur pourrait tirer profit d'une langue abrégée à la fois dans sa syntaxe et ses matériaux - non seulement du point de vue de la mémoire - mais surtout du point de vue de l'analyse algorithmique du langage humain, la particularité d'une langue abrégée étant de supprimer ou de contourner les idiomatismes. (Vue le 7 mars 2011 à 13 h00, 2011, http://fr.wikipedia.org/wiki/Langage_SMS)

Traduite ainsi :

La lingstik / ordinateur pourè tiré profi d'l lang abrég à la x ds sa syntaxe C maTrio - non slmt du . 2 vu 2 la mémoire - mè surtt du . 2 vu 2 l'analiz algoritmik du langaj uml, la partiqlariT d'l lang abrég étan 2 supprimé ou 2 contourné léz idiomatism. (Vue le 7 mars 2011 à 13 h00, 2011, http://fr.wikipedia.org/wiki/Langage_SMS)

Cette transformation peut être à ce point profonde que ce type de texte sera incompréhensible s'il est sorti de son contexte, comme ici, et transmis à travers d'autres médiums à un lecteur qui n'en connaît pas la valeur technique.

Ainsi, dans le cadre de cette recherche sur la parenté de l'écriture et de l'image picturale devenue symbole, ma démarche a largement été modulée par les procédés de reproduction multipliant leur présence et leur mode d'agencement. Cette démarche s'est d'abord articulée sur la transformation de l'écrit (au sens propre) pour dériver vers la création de signes composant un lexique personnel. Ce qui m'a forcément amenée, **par la force des choses**, à regarder la main et les procédés de fabrication comme force d'engendrement du langage figuratif et du mode de pensée. Ce qui était au départ un « détour » technique m'a poussée à développer et à laisser se développer un mode de pensée qui s'est révélé être le propre de l'intermédiaire technique entre l'œuvre et son créateur. Chaque fois qu'un procédé a été développé, qu'un outil a été produit, tout un pan d'imaginaire inexploré et inattendu se dressait devant moi. Si mon œuvre ne la résout pas, elle me pose et pose à l'observateur une série de questions : parlons-nous et écrivons-nous parce que nous réfléchissons? Peignons-nous parce que nous imaginons? Ou réfléchissons-nous parce que nous parlons et écrivons? Imaginons-nous parce que nous peignons?

2.4.2 La symétrie, le miroir, le double, l'inversion.

La symétrie est très importante pour comprendre mon projet et son développement. À l'occasion de séries antérieures, elle fut d'abord envisagée comme un regard sur ma dyslexie. L'inversion est très fréquente dans l'écriture des dyslexiques, comme en témoigne l'exemple courant du « d » et du « b » déjà mentionné plus haut. C'est, je crois, l'une des raisons pour laquelle j'ai exploré toutes ces inversions, afin d'écrire à ma façon. Si ma dyslexie me poussait à faire des inversions, j'allais me servir de cet aspect révélateur d'images comme un moyen de libérer l'écriture de son carcan formel. Ce défaut de tout inverser devenait, à partir de ce moment, un atout pour l'écriture d'images et l'image des mots, relation que j'explore toujours plus à fond dans le projet qui fait l'objet de ce mémoire. Si cette écriture s'est développée à partir d'une expérience personnelle et intime grâce aux outils et aux procédés employés comme moyen de répéter et d'inverser les mots, elle me permet aujourd'hui de jeter un nouveau regard sur la symétrie vue non seulement comme procédé plastique, mais aussi comme un moyen de réflexion et d'innovation.

La symétrie est ici reliée au miroir, car elle forme un double, elle reflète par inversion. Les écritures symétriques m'ont amenée à explorer la tache symétrique (voir 1.2.2). Celle-ci est faite sur une feuille pliée qui double la tache, à la manière des taches de Rorschach, et produit une structure redondante et inversée par impression. Ce simple geste de plier une feuille m'a poussée à chercher plusieurs techniques d'impression susceptibles de produire des symétries. Ainsi, j'ai porté mon regard sur les procédés de l'écriture conventionnelle. J'ai d'abord pensé à la dactylo, qui reproduit par impression inversée un caractère écrit sur la feuille de papier, de même qu'à la gravure et à la lithographie qui impriment elles aussi leurs images inversement. Ces méthodes d'impression produisent toujours un double : la matrice et l'image imprimée. Lorsqu'elles sont séparées lors de la confection au moment de la découverte de l'image, un effet miroir apparaît. Ainsi, c'est par l'exploration de ces différents moyens techniques que la symétrie, le miroir, est devenue un des éléments générateurs de signes que j'ai incorporés dans mes tableaux.

La symétrie offre de nouvelles structures pour composer mes tableaux en générant de nouveaux signes par dédoublement. Le tableau peut lui-même être l'outil d'impression, comme je l'ai exploré dans ma série de tableaux sur le *livre imaginé* (Annexe 1, figure 12). Les tableaux de cette série furent pensés et travaillés comme des livres qui s'ouvrent et se referment. J'écrivais sur la toile et avant que la peinture n'ait séché, je déposais une seconde toile sur la première et j'appliquais une pression uniforme. À l'image de l'exploration d'un nouveau livre, lors de l'ouverture du « sandwich » de toiles, rappelant le geste familier de l'ouverture et de la découverte du livre, le dévoilement du résultat permettait de révéler une écriture inconnue faite de la transformation par impression de l'écriture initiale ayant été comprimée. Les graphies ainsi « symétrisées », s'étalant sur toute la surface de la toile, révélaient une image semblant continuer au-delà du champ du tableau. Elles composaient et structuraient l'œuvre tout entière par la symétrie, et la mettait en rapport avec les autres œuvres composant la série. Ainsi, par ces différentes expérimentations, j'ai pu explorer la symétrie comme outil de structuration et de composition des signes intégrés dans une œuvre. J'ai aussi constaté qu'elle pouvait être une force de structuration et de composition de l'œuvre tout entière, voire des relations entre plusieurs œuvres.

Tout en s'inscrivant dans la continuité de cette recherche, le projet de maîtrise procède toutefois différemment. Ainsi, j'ai vu mes tableaux et les signes se transformer par les multiples procédés faisant appel à la symétrie et aux jeux de miroir. Que je donne à voir la symétrie directement sur la toile ou qu'on n'en trouve qu'une composante sur l'œuvre, elle demeure présente dans l'invention même des signes et dans la conception de l'« écriture » du tableau. Parfois, le double restera dans l'atelier sous la forme d'un outil ayant permis la production d'un signe sur le tableau. D'autres fois, les deux éléments de la symétrie seront donnés à voir sur un ou deux tableaux. Ainsi, sans être nécessairement visible, la symétrie est toujours sous-jacente à l'élaboration de l'écriture des signes et de la composition de mes tableaux. De fait, dans tous les cas, le miroir est vécu au moins comme une expérience dans l'atelier, comme processus d'invention.

Mon regard sur la symétrie et sur le miroir m'a aussi amenée à recopier et à reproduire des éléments d'écriture, d'où une exploration de la décalcomanie et une utilisation du papier

carbone. Encore là, en laissant sur la toile une trace inverse de celle recueillie en négatif sur l'une des faces du papier, le papier carbone appelle l'idée de miroir et de symétrie. Même l'image peinte, tel l'objet d'atelier, contient implicitement l'aspect du miroir, comme si la toile elle-même était le reflet de l'atelier où elle fut créée. Cet incessant dédoublement inversé qu'appelle le miroir ou la symétrie a introduit un mode de production permettant la découverte de formes nouvelles et surprenantes. J'ai alors eu envie de reproduire ces formes, devenues symboles, de les déconstruire par le passage d'un procédé à l'autre. Par la reproduction et la réflexion, j'ai ainsi tenté en quelque sorte de toucher l'impression d'infini produite par le face à face de deux miroirs, comme celle de deux surfaces qui s'imprègnent. Or, dans mon cas, les miroirs sont les tableaux et les signes qu'ils contiennent.

2.5 SURFACE FINIE ET INFINIE

2.5.1 Images autonomes et indices de la surface (diptyque)

Mes tableaux sont composés d'éléments de mon lexique visuel mi-figuratif et mi-abstrait, qui dans l'espace pictural, forment un tout. « Le caractère le plus fondamental d'une image est sans aucun doute que l'information qu'elle recèle est livrée d'un seul coup, qu'elle est déployée dans un espace de représentation dont la totalité des composants sont perceptuellement co-présents. » nous dit Jacques Morizot (2005, p.13). Bien que cette définition soit exacte, il faudrait ajouter que l'œil ne peut pas voir tout d'un coup, surtout en considérant dans mon cas que mes toiles sont de grand format. Tel qu'on le fait pour l'écriture, on doit en faire une lecture. Un parcours se fait alors sur la toile. Puisqu'il ne peut lire le tableau dans un ordre déterminé tel que pour l'écriture apprise, celui qui regarde doit en faire une lecture personnelle. Cette lecture est unique à chaque personne, mais n'en est pas moins inscrite dans le temps, comme une « suite-séquentielle » (Morizot, 2005, p.13). On parle souvent de l'image comme étant d'un ordre de « co-existence » (Morizot, 2005, p.13), mais dans mes tableaux, les éléments qui composent la surface et qui constituent mon lexique visuel ne sont pas imbriqués les uns dans les autres comme dans le cas d'une image illusionniste soumise aux lois de la perspective où chaque changement occasionne une déformation de l'image. Dans le diptyque (Annexe 1, figure 6) de ce projet, bien que certains

objets de l'atelier soient peints en trois dimensions avec un jeu d'ombre, de lumière et de perspective, ils ne sont pas soumis aux lois de la perspective dans la composition du tableau. Dans ce diptyque, la lecture des différentes images et signes est constamment appréhendée par le lien que ceux-ci entretiennent avec la surface. D'une part, l'esprit cherche à construire un espace qui renverrait à la réalité de notre monde; d'autre part, la surface monochrome, plane et opaque, introduit la notion d'écran, rendant cet espace irréel, donc hors nature. Une sensation de flottement est produite par les intervalles entre les images et les signes parsemés sur la surface de la toile. Ce sont ces vides, ces intervalles, qui rendent manipulables et interchangeables les images et les signes. Ils permettent également de les aborder en « suite-séquentielle ».

Dans mon diptyque, les images en trois dimensions d'objets de l'atelier font que l'œil cherche un lieu qui jouerait sur des rapports de perspective auxquels il est habitué. Toutefois, puisque ces images sont placées sur une surface dépourvue de perspective, cette surface les isole, les découpe et du même coup les rend interchangeables, les rend autonomes dans la composition. Qu'un signe ou une représentation ait été placé à un endroit ou à un autre ne déformera pas l'image globale de la toile. C'est ce que j'entends par interchangeable. Chaque image et chaque signe sont autonomes sur cette surface, ils ne sont pas pris dans la perspective d'une image illusionniste. Telle une « suite-séquentielle », elle affirme leur présence en tant que signe et symbole propre à l'écriture. Dans le diptyque, ces images d'objets d'atelier côtoient la trace de peinture, la tache et la matière. Tout cela agit comme un indice de la surface et de son plan fini, comme une surface impénétrable. L'image réaliste, elle, entre en dualité avec ce plan. Elle nous interroge, elle semble perdue dans le bleu de la surface, dans ses absences d'information, dans ses vides, et nous renvoie à l'infini. Il s'établit un duel entre la surface écrite et le néant dans lequel on trouve l'image.

René Payant (1987) abordait cet aspect de la composition mi-figurative, mi-abstraite ainsi que son rapport à la surface. Il donnait l'exemple des collages cubistes qui ne sont pas fondés sur un travail de perspective, mais plutôt élaborés selon la « proximité spatiale » des images collées ainsi que « leur rapport immédiat à la surface » (Payant, 1987, pp.78-79). Le collage n'est pas présent dans mon travail, mais les différents procédés et les types de signes,

eux, sont directement en rapport avec la surface. Il est impossible de penser à l'empreinte ou à la tache en symétrie sans les mettre en relation avec leur support. Comme le démontrent de nombreux textes de Georges Didi-Huberman sur l'empreinte et la tache symétrique, celles-ci sont possibles grâce à la surface, elles doivent trouver un lieu pouvant les recueillir. Pour Georges Didi-Huberman, la surface empreinte de taches « supporte une expérience », car elle n'est pas qu'un support aux taches, mais est en quelque sorte indissociable d'elles, car la surface est aussi l'outil qui les engendre. L'effet pressé, écrasé sur la surface, ne fait que mettre en évidence l'importance qu'a joué le support à leur concrétisation. Comment faire une tache écrasée si l'on ne dispose d'aucune surface pour la produire et la recueillir?

Dans mes toiles, ce type d'image produit par empreinte, par calque et par tache se présente sans détail de volume d'ombre et de lumière, ce qui accentue leur planéité et leur appartenance à la surface. Dans mon diptyque, ce type d'image côtoie les images plus figuratives des objets de mon atelier peints en trois dimensions. Peu importe que les images soient figuratives ou non, sur la toile, elles sont abstraites, car la surface qui les entoure reste relativement neutre et dépouillée d'informations. Je crois que c'est pour cette raison que l'on peut parler d'écriture par l'image, car ma peinture est un jeu entre le fond et l'inscription, le signe et l'image. Le support est envisagé dans ma peinture tels une « surface continue, un écran plat » (Christin, 2009. p.11). Par le bleu qui recouvre la toile, il me permet de mettre en évidence le caractère abstrait de la pensée écrite en rapport au support. Le support de la toile me permet de diriger l'attention et de focaliser sur les signes et les images qui s'y trouvent. Anne-Marie Christin a d'ailleurs identifié l'intervalle implicite au texte comme l'un des fondements de l'écriture, peu importe qu'il s'agisse de l'image ou de l'alphabet. En parlant notamment de calligraphie poétique japonaise et de peinture rupestre, elle souligne que : « Un objet ne devient visible qu'en rendant aveugle ce qui l'entoure. L'image est née du désir de mimer cette rupture du monde lorsqu'il y surgit une figure qui est aussi à l'origine de son nom. » (Christin, 2009. p.13).

2.5.2 Subjectivité du lecteur-observateur

Dans mon projet, je cherche un lieu abstrait où écrire l'image, pour lui permettre la liberté d'abstraction de l'esprit. J'ai besoin de vide afin que les images soient là pour ce

qu'elles énoncent, sans être prisonnières d'un lieu qui les circonscrit et les définit. Pour moi, le fond bleu ne met pas tout en perspective et garde une part de mystère. Jaques Morizot démontre bien que l'écriture littéraire peut facilement omettre de préciser des détails. Par exemple, l'écrivain n'a pas besoin de préciser la couleur des yeux de son personnage : « Alors qu'un dessin qui laisserait des parties blanches serait tout simplement inintelligible. » (Morizot, 2005. p.19). Bien qu'à mon avis, on puisse en faire une lecture et lui donner du sens, cela change la façon de percevoir l'image, car, pour y arriver, le lecteur doit lui-même faire les liens entre les images qui font signe, ce qui amorce une lecture très subjective de sa part. En jouant avec les signes et les images tel un lexique qui se découpe sur un arrière-plan neutre et uni, cette façon de peindre ne met pas en évidence une narration illusionniste où les perspectives donnent l'impression d'être superposées, mais plutôt juxtaposées. Il s'agit alors, tel qu'entendu par Payant, d'une « [...] nouvelle forme de "narration" : disons, coup par coup en mettant les choses côte à côte. » (1987. p.79). Voilà ce qu'il a dit de *According to what* de Jasper Johns :

C'est pourquoi la lecture de ce genre de tableaux est linéaire, c'est-à-dire se développe dans le temps et ressemble ainsi à la lecture du texte écrit. D'ailleurs le parcours spatio-temporel se fait en suivant le *plan* de la toile, comme celui de la page d'un livre, plutôt que d'avant en arrière comme dans le cas illusionniste du cube scénographique. C'est le spectateur-lecteur qui bouge, agit, et non le spectateur. (Payant, 1987, p.79)

Lorsque je regarde mes tableaux, je ne peux pas vraiment dire que la lecture est linéaire. Lorsque je les ai produits, je n'ai pas peint les images et les signes de gauche à droite, mais de façon spontanée et intuitive, partant parfois du milieu ou de la droite, et de haut en bas de la toile. Le fait de produire mon lexique en ne suivant pas l'ordre de lignes implicites à l'écriture conventionnelle est probablement ce qui m'a poussée à explorer l'ordre et le désordre. Puisque je n'ai pas lié les images et les signes entre eux, on n'y trouve pas de « perspectives liantes » (Payant, 1987, p.80). Ainsi, dans ce dédale, à la différence du tableau *Outremer* où les éléments étaient interreliés par des traits, dans le projet actuel, l'élément structurant proposé relève de l'ordre et du désordre. Je pense, comme l'explique si bien Payant, que la signification découle de l'ordre qui est produit par un jeu de juxtaposition ou de côtoiement des images et des signes, jeu indissociable de la surface qui les regroupe ou les parsème. Le passage d'un tableau à l'autre permet au lecteur-observateur de suivre les

détours du parcours déployé. Je devais tenter de construire l'espace différemment puisque je voulais aborder le thème de l'ordre et du désordre. Cela crée une césure entre le diptyque et le reste de la série. Les deux tableaux du diptyque sont les seuls tableaux où l'on retrouve les objets d'atelier peints avec un certain degré de réalisme. Dans les autres tableaux de la série, ces images sont reproduites en utilisant différents procédés qui les transforment : rappel abstrait des originaux contenus dans le diptyque. De même, si la surface du diptyque permettait une exploration du rapport de dualité entre fini et infini, les autres tableaux de la série se présentent avec des surfaces finies. J'entends par surface finie l'absence de représentation d'objets ou d'images en trois dimensions introduisant l'illusion de profondeur. Ainsi, les signes en deux dimensions sont une invitation à regarder ce qui se passe en surface sur ce plan « fini », cette surface d'inscription.

2.5.3 Images trois dimensions/deux dimensions

Le passage de l'image réaliste au signe et à la trace, ainsi que le passage d'une surface qui se dérobe à une surface finie qui s'impose, a résulté en grande partie d'un glissement de l'image en trois dimensions vers une autre en deux dimensions. Bien que le diptyque et les autres tableaux de la série adoptent pratiquement le même langage, aussi bien du point de vue du traitement du fond que des objets qui y sont représentés, la spatialité des tableaux change radicalement du simple fait que certains objets représentés évoluent de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité, du diptyque aux autres tableaux. La transformation de l'objet traité en aplat produit une transformation de la perspective. De fait, l'objet en trois dimensions représenté sur le fond bleu semble flotter dans un espace infini. L'empreinte de ce même objet, imprégné sur la même surface bleue, transforme cette surface en un plan fini, une page, et c'est la surface plane qui prédomine. Cette surface bleue devient le lien commun à cette suite.

On peut ici faire référence à l'œuvre célèbre de Magritte, qui dit : « ceci n'est pas une pipe », parce que les images peintes d'objets de l'atelier ainsi que les traces et les taches de peinture se retrouvent sur un même champ pictural plat et uniforme. Ainsi, les représentations d'objets peints d'un point de vue illusionniste pourraient être vues telle l'image de la pipe. La tache et la trace de peinture pourraient, elles, se transformer en phrases telles que : « ceci

n'est pas une tache. Ceci n'est pas une trace. » René Payant soulevait ce rapport de force dans l'image de Magritte : « La représentation illusionniste de la pipe creuse le fond par l'inscription de la troisième dimension; le texte affirme la bidimensionnalité du fond. » (1987, p.74). D'une certaine manière, la trace et la tache sont des moyens pour démentir l'illusion de la troisième dimension par leur simple présence. De plus, dans le diptyque, j'ai peint les objets et les signes avec différents degrés de définition. Par exemple, se juxtaposent de petites croix que j'ai peintes en trois dimensions et des traces de croix schématisées en deux dimensions. Ces dernières pourraient être perçues davantage comme les lettres « x » ou « t » que comme des croix (Annexe 1, figure 13). Leur différent niveau de définition a été un autre moyen de révéler leurs rapports à la surface. Si dans ma peinture il y a écriture de l'image, elle se construit aussi par ce passage de la trace à l'illusion et inversement. Je ne cherche pas à démontrer que ceci « n'est pas » ou « est ». Magritte s'en est déjà chargé. Je les réunis donc sur la toile, explorant les différents mécanismes intervenant entre des signes et des images sur une même surface, concrétisant ainsi la fusion de deux écritures.

2.5.4 Liaison, le bleu d'un tableau à l'autre

Ce qui produit l'union des huit tableaux ne réside pas dans la linéarité d'un parcours, mais dans le traitement de la surface bleue. Le bleu est ce trait d'union, cette continuité. Les huit tableaux possèdent tous ce même bleu outremer en arrière-plan, leur conférant une unité d'ensemble. Bien que ce soit les mêmes signes et les mêmes images qui sont explorés tout au long de la série, ils ne sont pas l'élément d'union le plus important, car d'un procédé à l'autre, ils se dévoilent très différemment. Le tableau, support de mes signes et de mes images, circonscrit un espace. La toile bleue délimite un périmètre où se développe l'inscription des signes et des images par proximité, par côtoiement, par rythme et par répétition. Les différents tableaux explorent chaque fois un nouvel ordre de cette écriture imaginée ainsi qu'une nouvelle approche des procédés d'inscription. S'il n'y avait pas la fin du châssis, la vision d'un groupe d'éléments serait plus complexe à déterminer. J'aurais probablement entouré les images ou j'aurais voulu les découper en section. La surface, en ce sens, crée cet espace où s'établissent les relations entre image et signe. Chaque tableau est une page picturale unique qui entre en communauté grâce au bleu. La séquence des tableaux

bleus est en quelque sorte l'espace de déploiement d'une idée dans un parcours temporel que représente l'écriture.

2.6 LECTURE : RÉINTERPRÉTER/RECONSTRUIRE/RECRÉER

Oh, peinture! Miroir magique! Dis-moi qui je suis. Comment suis-je? Les tableaux de ma série sont des surfaces opaques impénétrables. Je n'offre pas la réponse à celui qui regarde. Au contraire, chaque fragment hétéroclite se présente comme une interrogation. Mon écriture d'images offre à celui qui regarde mes tableaux des possibilités de lectures multiples. Il s'agit de reconstruire, de réécrire dans sa tête, l'écart d'un signe à l'autre et de construire son propre parcours. Chaque personne lira alors l'image à sa façon, chaque tableau sera alors personnel au lecteur. Mes tableaux offrent des fragments, des indices à reconstruire inlassablement et à réinterpréter. Ma peinture se veut un reflet de la pensée, autant la mienne que celle d'autrui. Mon travail s'est construit avec des agrégats de mes toiles antérieures. Certains de mes signes proviennent de ces tableaux, d'autres sont constamment en mutation et sont renouvelés. Certains signes se retrouvent sur la toile, guidés par mon intuition. Les images et les signes qui parsèment mes tableaux, bien que détournés de l'écriture alphabétique, me sont personnels. Je les ai recréés ou inventés, je les transforme, je les mixe, je leur accorde de l'importance, je les esquisse, ils sont ma façon de peindre. En peignant les objets de mon atelier, mon but n'était pas de parler de moi, de ma condition en tant que peintre, j'étais à la recherche d'images qui feraient le pont entre la matière picturale qui compose un tableau et les indices de sa composition. Je cherchais les bonnes images pour écrire sans mots sur la peinture ainsi que sur l'image elle-même. Pour moi, c'était l'osmose de l'image comme écriture en peinture. Du même coup, je pouvais introduire mes recherches et mes réflexions sur ce travail. J'ai tout simplement écrit ou peint sur mes toiles mes recherches, tout comme je tente de le faire en écrivant ce texte.

J'ai voulu introduire les mécanismes d'appréhension liés à l'image. J'ai cherché à faire de la syntaxe picturale et orthographique en un seul et même parcours de la pensée. Pourtant, ces signes, ces images, ces objets et le tableau lui-même sont des petits fragments de miroir

réfléchissant mon atelier, ou des artefacts à rassembler. Bien que jamais le corps humain n'ait été représenté, la trace, la tache et la représentation d'outils forcément inventés par des personnes ne font que renforcer cette absence du corps et, par opposition, le rendent très présent. En ne voulant surtout pas raconter d'histoire personnelle, en voulant éliminer toute poésie intime pour me concentrer sur les mécanismes d'appréhension de l'écriture liés à l'image, en tentant de m'extirper de l'œuvre elle-même afin d'observer comment l'écriture sur une surface s'élabore en peinture, j'en suis devenue le cobaye. Bien que je constate cette référence à l'autoportrait, ce n'est pas à moi que je réfléchissais lorsque je peignais, mais plutôt à la Peinture, à l'Image, à l'Écriture, avec un grand P, un grand I et un grand É. Par contre, inévitablement, avec un tout petit référent... le mien, qui réside dans l'expérience personnelle que je fais de la peinture.

2.6.1 Les influences

Quand je peins, mes influences sont là, dans l'atelier avec moi. Quand je pense avoir trouvé quelque chose de nouveau dans ma peinture, je sais que ce n'est jamais moi qui l'aie trouvée. On m'a déjà dit que tout avait été fait, et je constate que c'est bien vrai. La peinture a marqué mon imaginaire de peintre. J'ai en moi toutes les images que j'ai vues depuis ma naissance : des images d'œuvres de peintres connus et inconnus, des images qui ont aiguisé mon sens de la peinture. Quand j'ai un problème de surface, je pense à Yves Klein, à Marc Rothko et à Louise Robert. Quand j'ai un problème de signe et d'image, je pense à Edmund Alleyn, à Cy Twombly, à Jasper Johns, à Julie Mehretu, à Laura Owens et à Cynthia Girard. Quand j'explore des procédés, je vois les empreintes symétriques de Jacques Hurtubise et de Gilles Balmet, les collages de Robert Rauschenberg ainsi que les œuvres de Christine Streuli où la composition se fait uniquement à partir d'une variété de procédés. Quand je travaille l'écriture dans mes toiles, je vois des parcelles de tableaux de Cy Twombly, de Louise Robert, d'Anselm Kiefer, de Marie-Claude Bouthillier, de José Parlà et de bien d'autres encore. Mes influences ne s'arrêtent pas là. Il y a des images de textes illustrés ou de livres, de calligraphie, de code graphique, de souvenirs de textures, de graffitis, etc. Mes influences vont jusqu'aux icônes d'ordinateur. Toutes ces images sont là, prêtes à refaire surface dans ma peinture à tout moment, selon l'angle dans lequel je souhaite aborder mon sujet et selon

ma sensibilité. J'ai besoin de les faire, de les travailler, de les diriger, de les transformer, de les « remixer » pour qu'elles deviennent mon langage, mon expression personnelle. Je me reconnais dans tous ces peintres, dans toutes ces images et dans aucun à la fois. Ma peinture puise sans restriction dans ces influences. Je ne vois aucun intérêt à imiter un courant, mais ces influences me procurent un riche matériel avec lequel je peux jouer, dans un agencement qui, lui, m'est personnel.

Mon projet visuel s'appuyait sur tout un passé pictural et sur des réflexions qui étaient engagées dans un projet de création. Tout cela, une façon de peindre certaine qui part de spontanéité. Je ne suis pas à quel ressembler le tableau une fois terminé, car je réagis à la matière. « La peinture n'est pas soumise à l'avance. Dans notre cas, il n'est arrivé que le plus court chemin entre deux points. Souvent nous perdons le projet et le sujet. Nous les remplaçons en deux dimensions qui en perdent, se renouvellent, bifurquent, restent au point de départ, entre un système des expériences » (Pellé, 2004, p.13). Je ne m'intéresse au processus de production d'une œuvre. Mon objectif est d'avoir continuellement à répondre de ce qui se déroule devant moi avec cette ligne directrice qu'est l'image comme écriture. Cette écriture implique une hybridité, une effacement mutuel dans l'écriture des images qu'elle leur prête à des images, une fonction rhétorique. Pour moi, la tradition picturale appartient à des fondements de la peinture en continuant réinventer la peinture.

L'écriture implique de mes tableaux est un processus qui se construit avec la matière et avec l'œuvre. En traversant l'écriture alphabétique vers l'image, j'ai cherché à comprendre ce qui sous-tendait l'écriture et son fonctionnement. J'ai donc réalisé que j'écrivais le processus de création de l'œuvre pour comprendre le phénomène d'écriture et d'ordre des pensées en termes alphabétiques. Ce sont les traces du processus qui m'intéressent. L'écriture et la peinture, ces deux-ci sont souvent généralisées de nous et permettent de penser la réflexion plus large. Ce n'est pas la fin de l'œuvre qui est importante, mais plutôt les différentes actions qui produisent et provoquent une progression au rythme de la création.

CONCLUSION

PROCESSUS, SÉMIOSE

Mon projet visuel s'appuyait sur tout un passé pictural et sur des réflexions qui m'avaient engagée dans un projet de maîtrise. Toutefois, ma façon de peindre contient une part de spontanéité. Je ne sais pas à quoi ressemblera le tableau une fois terminé, car je réagis à la matière : « Le parcours n'est pas circonscrit à l'avance. Dans notre cas, il n'est surtout pas le plus court chemin entre deux points. Souvent nous présentons le projet et le trajet. Nous lui impulsions un élan directionnel qui en pratique, se ramifie, bifurque, retourne au point de départ, erre au rythme des expériences » (Paillé, 2004. p.13). Je m'intéresse au processus de production d'une œuvre. Mon objectif est d'avoir constamment à répondre de ce qui se déroule devant moi avec cette ligne directrice qu'est l'image comme écriture. Cette écriture imaginée est hybride, car elle puise autant dans l'écriture des images qu'elle leur prête, à ces images, une fonction sémiologique. Pour moi, la tradition picturale participe à des fondements de linguistique en constante reformulation et réinvention.

L'écriture imaginée de mes tableaux est un parcours qui se construit avec la matière et avec l'action. En transposant l'écriture alphabétique vers l'image, j'ai cherché à comprendre en quoi consistaient l'écriture et son fonctionnement. J'ai alors réalisé que j'observais le processus de création lui-même pour comprendre le phénomène d'enchaînement et d'ordre qui ponctue ce système alphabétique. Ce sont les traces du parcours qui m'intéressent dans l'écriture et la peinture, car celles-ci sont souvent génératrices de sens et permettent de pousser la réflexion plus loin. Ce n'est pas la finalité de l'œuvre qui est examinée, mais plutôt les différentes actions qui produisent et provoquent une progression au moment de sa création.

Comment rendre visibles la pensée et son évolution dans la création? Les différentes actions qui construisent l'œuvre peuvent-elles rendre visible le parcours de l'œuvre et du même coup de la pensée? Pourquoi créer, sinon pour vivre ainsi que pour exprimer et développer la pensée? Pour moi, la création, l'invention, permet d'être en constante situation de résolution de problème. C'est à travers les nombreuses épreuves de la matière, de l'action enclenchée par l'idée de départ, que se construit et s'articule la pensée. En ce sens, Deleuze propose de voir la pensée comme un acte de création : « Penser, c'est créer, il n'y a pas d'autre création, mais créer, c'est d'abord engendrer "penser" dans la pensée. » (2003. p.183)

C'est à travers un travail d'écriture en peinture que mon regard s'est porté sur la création elle-même. Après avoir observé des va-et-vient entre l'image et l'écriture conventionnelle en peinture, je me suis efforcée à comprendre comment ma propre pensée ne voyait aucune contrainte à passer de l'une à l'autre. Au contraire, je remarquais que cette fusion des différents symboles et signes me donnait une grande liberté.

Cela m'a amenée à penser au processus de création en terme de sémiotique, comme l'a définie Pierce, laquelle est un processus de transformation illimité des signes. Selon lui, le monde est construit de signes et l'homme lui-même en fait partie. Ainsi :

Le monde réel, référentiel n'est pas directement accessible par l'intelligence. Et la connaissance, la compréhension, l'intelligibilité des signes sous lesquels le monde se présente à nous — et nous est accessible — se fait par un traitement ou une manipulation des signes à l'aide d'autres signes. Ce nécessaire enchaînement des signes, Pierce l'appelle la sémiotique. C'est en ce sens qu'une théorie des signes (une sémiotique) est une théorie cognitive. (Darras, 1996, p.1)

Qu'est-ce qu'écrire si ce n'est préciser une pensée, la développer, la lier à d'autres idées, l'associer afin de créer un réseau fertile qui au départ se développe sur une surface? Cette surface permet d'isoler les images et d'en dégager des « intervalles [...] [qui sont] eux aussi des figures impliquées dans une appréciation de l'espace — à contempler ou à parcourir [...] » (Christin, 2001, p.12). En peinture, la notion de surface est prépondérante. La peinture abstraite provient de ce même besoin viscéral d'inscrire, de tracer, de garder cette trace et de réfléchir par ce parcours de gestes. Bien sûr, il ne s'agit pas d'une écriture conventionnelle, mais elle n'en constitue pas moins une forme d'inscription de la pensée créative. L'écrivain

ne peut écrire sa surface tout comme le peintre ne peut la peindre; nous avons besoin d'abstraction pour « rendre visible » la pensée en perpétuel mouvement. On peut donc penser que la surface et les outils modèlent aussi la pensée en produisant des enchaînements d'idées qui jaillissent de cette action. Dans cette perspective, l'inscription, plus spécifiquement l'écriture, agit sur le processus de création tel un parcours en continue modélisation.

Il en découle donc, comme l'exprime si bien Anne Cauquelin: « Une œuvre n'est jamais achevée, elle reste ouverte au processus qui la construit et ce processus est plus intéressant que son résultat. Ce premier point porte à considérer la description du processus comme une œuvre en soi. » (2003, p.143).

Tous mes efforts et mon désir de bien écrire ont suscité des réflexions sur ce qu'est l'écriture. Les traces de l'empreinte, celles de la tache, de la gestuelle et du calque apparaissent centrales dans notre rapport à la connaissance. La grotte de Lascaux montre que déjà à l'époque où l'homme apprenait à maîtriser l'image, il s'appliquait à inscrire le souvenir du geste qui avait permis la création de l'image par l'empreinte de sa main. Cette perspective peut permettre de dégager, sur le thème de l'écriture en quête de sens, une écriture qui prend en compte non seulement le produit (l'écriture ou l'image), mais aussi l'agent (l'écrivain ou le peintre).

Dans mon exploration, je cherche à dégager non pas le sens de l'écriture, mais celui du geste d'écrire à travers la matière. Or, il apparaît, entre autres dans le travail d'artistes contemporains (peintres et graffiteurs), que la valeur de la gestuelle ainsi que le lien à la forme picturale demeurent une composante persistante qui débouche sur une vision élargie de la forme écrite. Dans mon travail, j'ai exploré comment la combinaison de différents types d'images ainsi que l'usage de différents procédés pour écrire pouvait dégager du sens et permettre un passage de l'acte pictural à la préservation de la trace de la pensée.

FIGURES

Figure 1: Diagramme des sites étudiés
2000, les données sont (241,24 cm x 2,8,66 cm)



Figure 1: *Imagine ici elle ciel ciel*

2007, huile sur toile (243,84 cm x 228,60 cm)

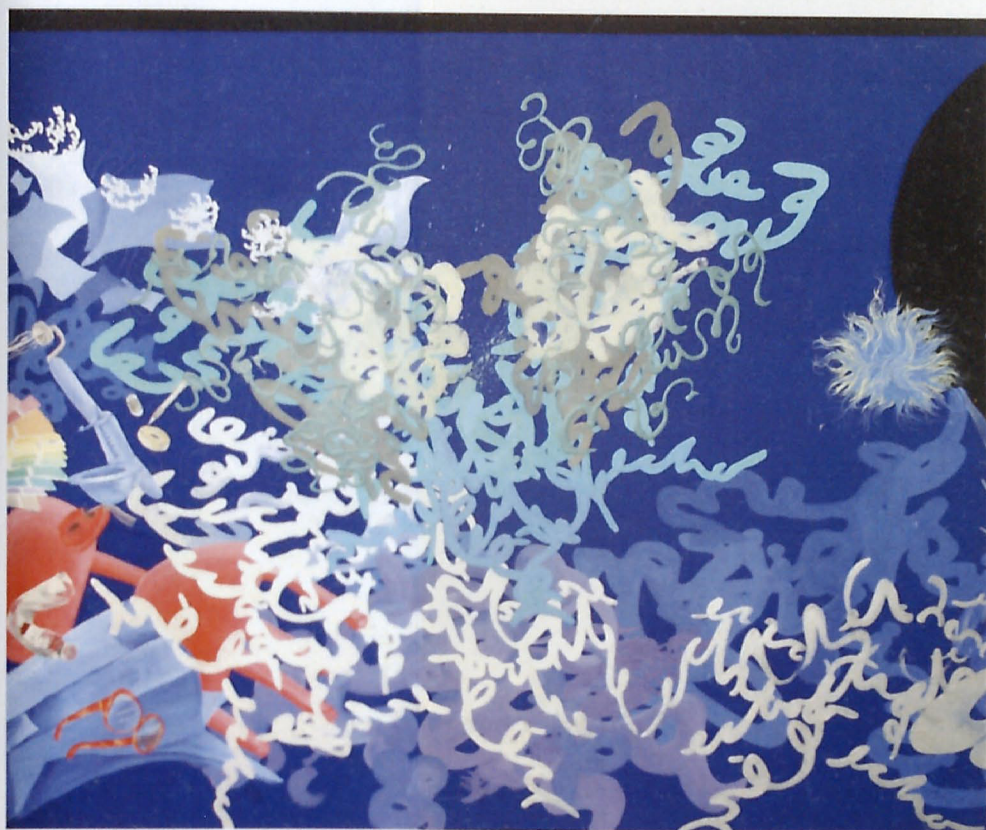


Figure 2 : *Flottement*, détails 1

2010, gouache vinylique et huile sur toile (152,4 cm X 365,8 cm)



Figure 3 : *Flottement*, détails 2 & 3

2010, gouache vinylique et huile sur toile (152,4 cm X 365,8 cm)



Figure 4 : *Outremer*

2009, acrylique sur toile (213,36 cm x 243,84 cm)



Figure 5 : *Débris et particules*, détail

2010, gouache vinylique et huile sur toile (152,4 cm x 182,9 cm)

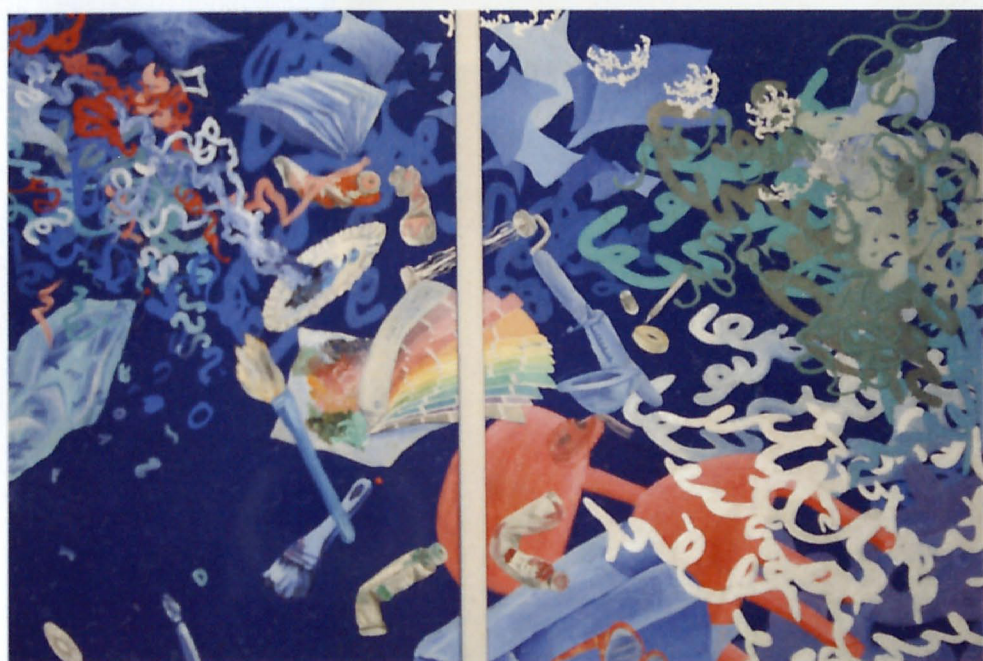


Figure 6 : *Flottement*, détails 4 & 5

2010, gouache vinylique et huile sur toile (152,4 cm x 365,8 cm)

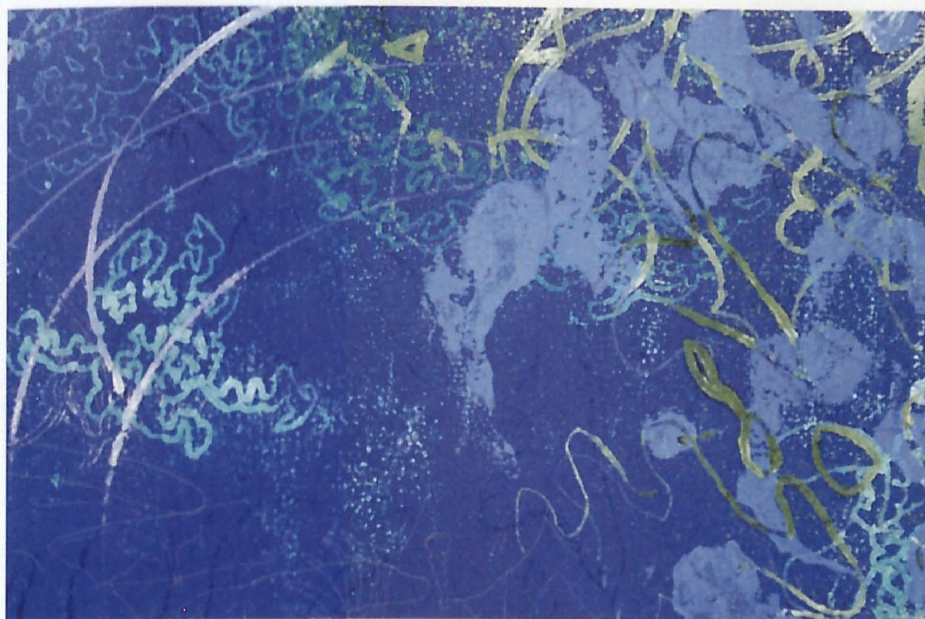


Figure 7 : *Débris et particules*, détail 1

2010, gouache vinylique et huile sur toile (152,4 cm x 182,9 cm)

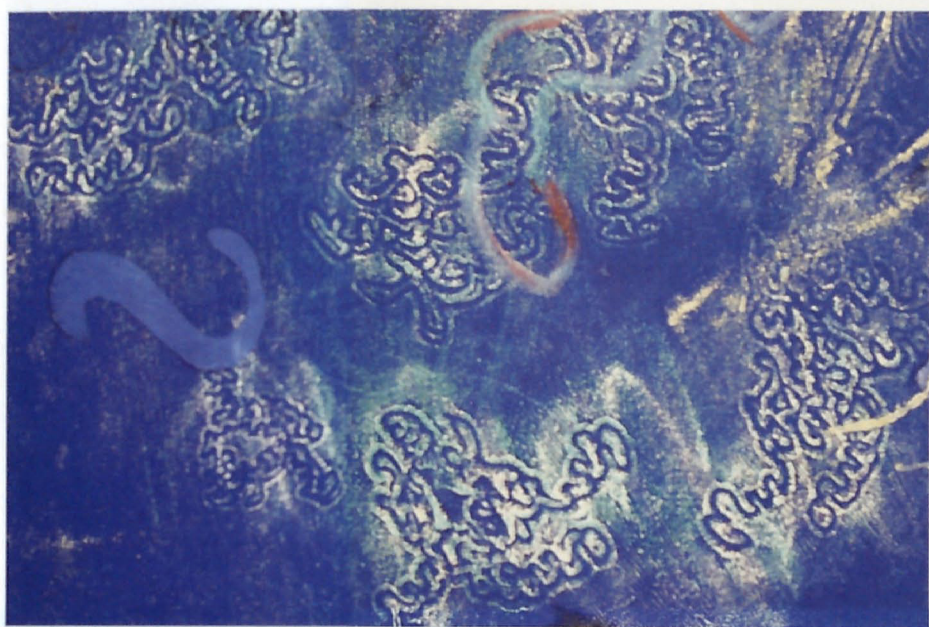


Figure 8 : *Tracer*, détail

2010, gouache vinylique et huile sur toile (152,4 cm x 182,9 cm)



Figure 9 : *Flottement*, détail 6

2010, gouache vinylique et huile sur toile (152,4 cm x 182,9 cm)



Figure 10 : *Pochoir*, détail

2010, gouache vinylique et huile sur toile (152,4 cm x 182,9 cm)



Figure 11 : *Débris et particules*, détail 2

2010, gouache vinylique et huile sur toile (152,4 cm x 182,9 cm)



Figure 12 : *Reflet*, de la série *Le livre imaginé*

2009, gouache vinylique, acrylique et graphite sur toile (121,92 cm x 182,88 cm)

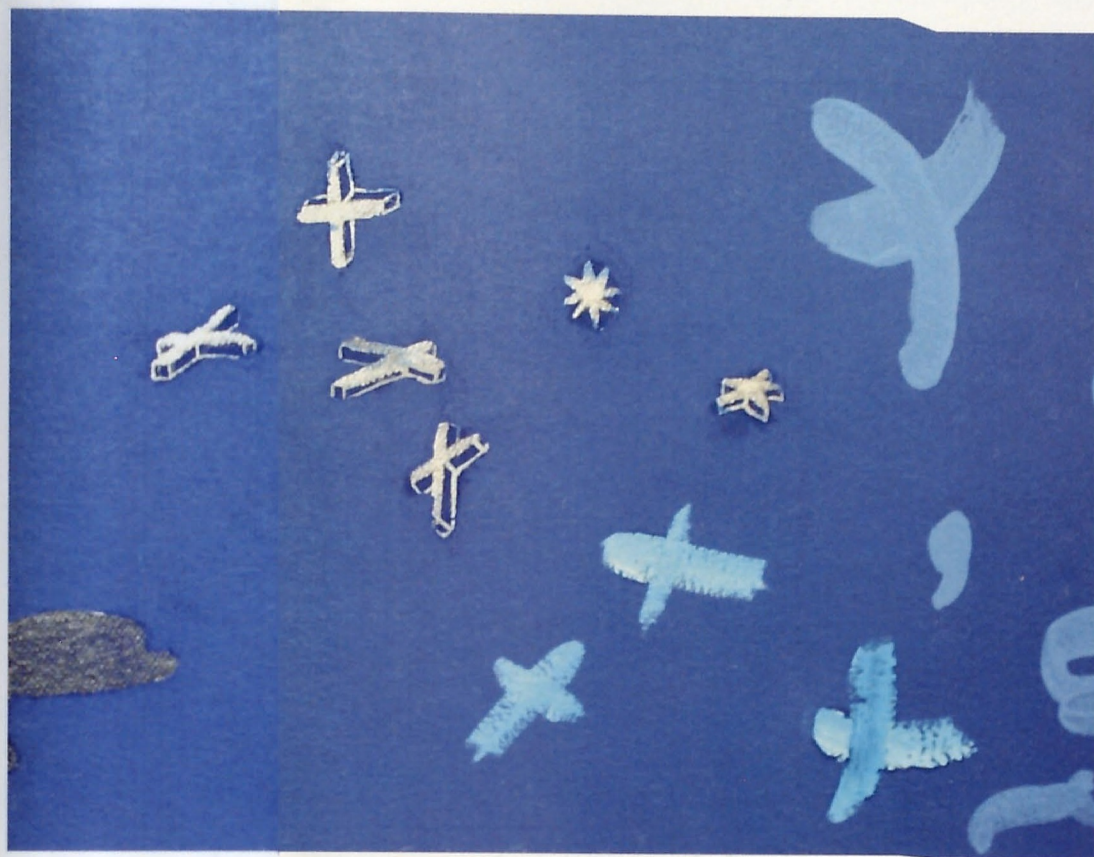


Figure 13 : *Flottement*, détail 7

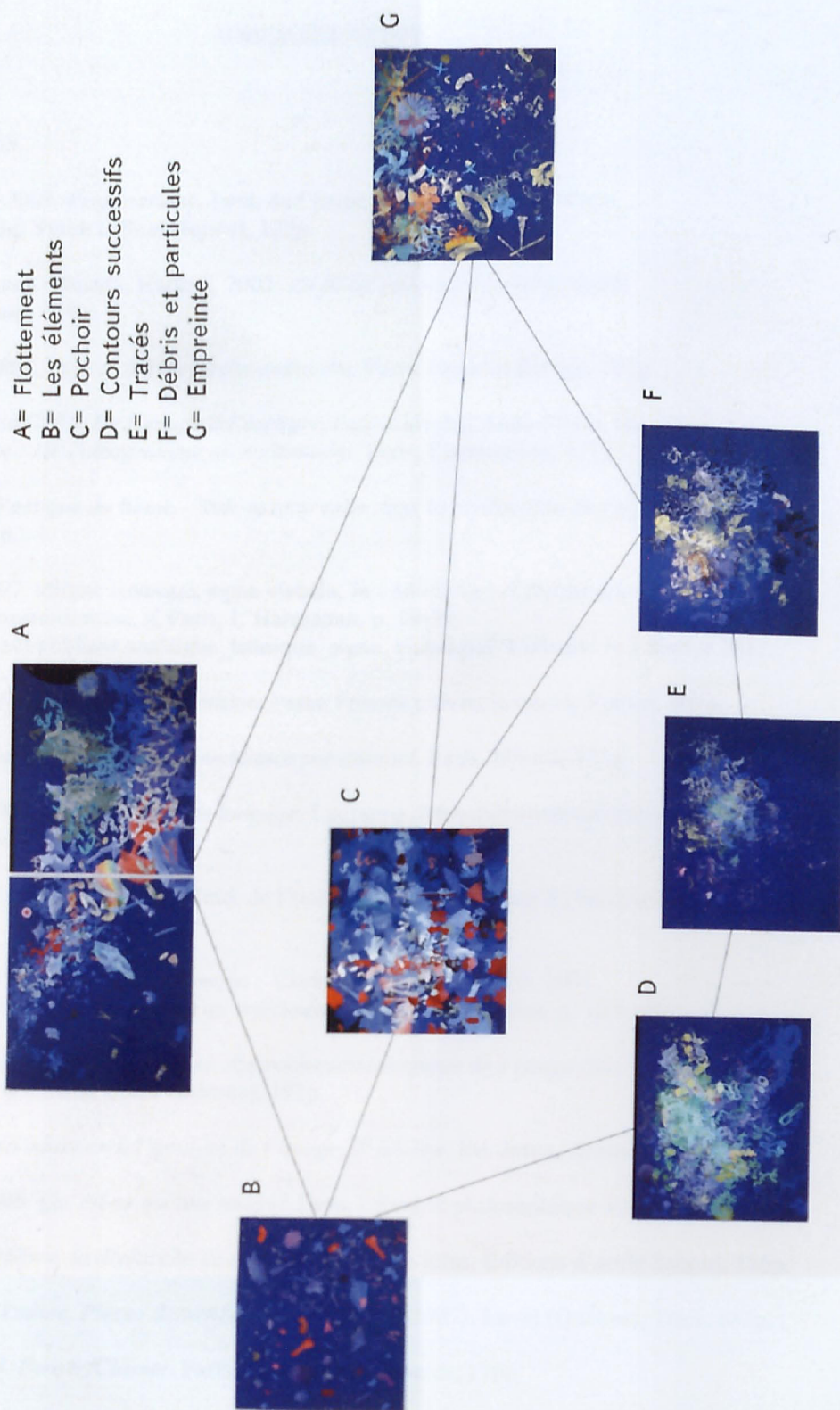
2010, gouache vinylique et huile sur toile (152,4 cm x 182,9 cm)

SCHÉMA

A- Actuellement
B- Les délégués
C- Psycho
D- Contours nouveaux
E- Trévis
F- Débris et pertuis
G- Espérance



SCHÉMA PROPOSÉ:
Relations entre les tableaux



BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES CITÉS

- Agamben, Giorgio. 2005. *Profanations*. Trad. de l'italien par Martin Rueff. Paris, (coll. «Rivages Poche. Petite Bibliothèque»), 123p.
- Boudonnat, Louise et Kushizaki, Harumi. 2002. *Au fil du pinceau. La calligraphie japonaise*. Paris. Seuil. 214p.
- Cauquelin, Anne. 2003. *Petit traité du jardin ordinaire*. Paris. Payot et Rivage, 205p.
- Christin, Anne-Marie. 2001. *De l'image à l'écriture*, dans Christin, Anne-Marie. dir. *Histoire de l'écriture : De l'idéogramme au multimédia*. Paris, Flammarion, 432p
- 2009. *Poétique du blanc - Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Belgique, Vrin, 108p.
- Darras, Bernard. 1997. «Signe iconique, signe visuel», in : *Médiation & Information. Revue internationale de communication*, 6, Paris, L'Harmattan, p. 29-39.
http://fisette.lmsite.net/publications/signe_iconique_signe_visuel.pdf. Consulté le 3 février 2011.
- Deleuze, Gilles. 2003. *Différence et répétition*. Paris, Presses universitaires de France, 409p.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *La ressemblance par contact*. Paris, Minuit, 373p.
- Duboux, Charles. 2009. *Le dessin comme langage*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 136p.
- Eco, Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*. Trad. de l'italien par Chantal Roux de Bézieux. Paris, Seuil. 313p.
- Griotel, Pascal. 2001. *L'écriture au Japon*, in : Christin, Anne-Marie. dir. 2001. *Histoire de l'écriture : De l'idéogramme au multimédia*. Paris, Flammarion, p. 123-141.
- Joly, Martine. 2005. *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*. Paris, Armand Colin (coll. «Armand Colin cinéma»), 191p.
- 2009. *Introduction à l'analyse de l'image, 2^e édition*. Bordeaux, Armand Colin, 123p.
- Morizot, Jacques. 2005. *Qu'est-ce qu'une image?* Paris, Librairie philosophique Vrin. 126p.
- Paillé, Louise. 2004. *Livre, la démarche de création*. Trois-Rivières, Éditions d'art le Sabord, 156p.
- Payant, René. 1987. *Vedute. Pièces détachées sur l'art (1976-1987)*. Laval (Québec), Trois, 682p.
- Perec, Georges. 1998. *Penser/Classer*. Paris, Hachette Littératures, 176p

Sarale, Jean-Marc. 2010. *Dessine-moi un mot, des mots... : formes de discours rapportées dans le dessin de presse*, in : « Communications du 4^e Ci-Dit Colloque international, Nice, 11-13 juin 2009 », <http://revel.unice.fr/symposia/cidit/index.html?id=625>. Consulté le 18 janvier 2011

Spiller, Jung. 1974. *Paul Klee : la pensée créatrice*. in: *Communication et langages*. n°21, p. 18-34. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1974_num_21_1_4071 Consulté le 18 janvier 2011.

OUVRAGE CONSULTÉS

Breton, André. 1924. *Manifeste du surréalisme*. Paris, Gallimard, 188p.

Cauquelin, Anne. 1996. *Petit traité d'art contemporain*. Paris, Seuil, 178p.

———. 2005. *L'art contemporain*. Paris, PUF (coll. «Que sais-je ?»), 127p.

Cavalier, François. 2000. *Le langage et la pensée*. Paris, Ellipses, 62p.

Christin, Anne-Marie. 2001. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris, Flammarion, 247p.

Cloutier, Cécile. 2000. «La «faisance» du poème selon «poïétique» de Valéry», *Revue canadienne d'esthétique*, vol. 5, automne 2000, Université de Toronto http://www.uqtr.ca/AE/Vol_5/Cloutier/Cloutier.htm] Consulté le 4 janvier 2011.

Darras, Bernard, dir. 2006. *Images et sémiotique : Sémiotique pragmatique et cognitive*. Paris, Publications de la Sorbonne, 56p.

Darras, Bernard. Genin, Christophe et al. (n.d.). *Images Analyses Site Web Multimédia interactif*. Centre de Recherche Images et Cognitions, Université Paris 1. <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/poietique.html%5D>. Consulté le 12 février 2011

Desgoutte, Jean-Paul. 2005. *Le cadre et l'écran*. Paris, L'Harmattan, 101p.

Dewasne, Jean. 2007. *Traité d'une peinture plane*. Paris, Minerve, 220p.

Didi-Huberman, Georges, 1990, *Devant l'image*. Paris, Minuit, 332p.

———. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Minuit, 208p.

Edeline, Francis. Klinkenberg, Jean-Marie. Minguet, Philippe. 1992. *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Seuil, 504p.

Fisette, Jean. 1993. *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*. Montréal, XYZ éditeur, coll. «Études et document», 86p.

Frederic, Paul. 2005. *Beatriz Milhazes*. Bretagne, Éd. Centre d'Art du Domaine de Kerguehenec, 136p.

- Gervereau, Laurent. 2000. *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris, La Découverte, 191p.
- Grossman, Évelyne. 2003. *Artaud, «l'aliéné authentique»*. Paris, Léo Scheer/Farrago. 169p.
- Jean, Jocelyn. Lapointe, Gilles. Michaud, Ginette. 2005. *Edmund Alleyn. Indigo sur tous les tons*. Montréal, Éd. du Passage 273p.
- Lichten, Albert. 2004. *Le signe et le tableau : peinture, écriture, référent dans la pensée contemporaine de la peinture*. Paris, Champion, 292p.
- Mc Luhan, Marshall. 1962. *La galaxie Gutenberg : La genèse de l'homme typographique*. Trad. Jean Paré. Montréal, HMH, 1968, 428p.
- . 1964. *Pour comprendre les média : les prolongements technologiques de l'homme*. Trad. Jean Paré. Montréal, HMH, 1970, 390p.
- Mèredieu, Florence de, 2008. *L'histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris, Larousse, 273p.
- Ninio, Jacques. 1991. *L'empreinte des sens*, Paris, Odile Jacob, 310p.
- Pichon, Michèle. 1999. *L'abstraction élémentariste*. Presses universitaires du Septentrion, 307p.
- Po, Guillaume. 1996. *Tracé l'écart : compositions sous contraintes et tremplins de la mémoire*. Presses universitaires du Septentrion, 280p.
- Riout, Denys. 2000. *Qu'est-ce que l'art moderne?* Paris, Gallimard, 577p.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 2002. *Écrire l'espace*. Paris, Presses universitaires de Vincennes. 178p.
- Saint-Martin, Fernande. 1989. *Structures de l'espace pictural*. Cap Saint-Ignace (Québec), Bibliothèque Québécoise. 168p.
- Saint-Pierre, Gaston. 1996. Catalogue d'exposition *Edmund Alleyn. Les horizons d'attente (1955-1995)*. Joliette, Musée d'art de Joliette. 53p.
- Selanu, André. 2008. «Edmund Alleyn : un secret esprit de fronde». *Vie des Arts*, volume 52, numéro 212, p. 78-79.
- <http://id.erudit.org/iderudit/52433ac> Consulté le 27 janvier 2011.